

THEATER ZWISCHEN ÖKONOMIE UND EPIPHANIE

Ursprung, Sein und Möglichkeiten der Existenz einer Kunst

Inaugural-Dissertation
in der Philosophischen Fakultät II
(Sprach- und Literaturwissenschaften)
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von
Bernward Konermann
aus
Münster in Westfalen

1986 № 394

THEATER ZWISCHEN ÖKONOMIE UND EPIPHANIE

Ursprung, Sein und Möglichkeiten der Existenz einer Kunst

Inaugural-Dissertation
in der Philosophischen Fakultät II
(Sprach- und Literaturwissenschaften)
der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von
Bernward Konermann
aus
Münster in Westfalen

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 1986

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Heydenreich

Referent: Universitätsprofessor Dr. Sandig

Korreferent: Universitätsprofessor Dr. Riedel

Ich danke
allen meinen Freunden und Lehrern, insbesondere Herrn Professor Dr. Holger Sandig
und Herrn Professor Dr. Manfred Riedel, für ihre vielfältigen Inspirationen und Unter-
stützungen. Ohne diesen freundlichen Beistand wäre diese Arbeit nicht entstanden.

- Vorwort -	5
A. Theater und Ökonomie in ihrer Eigenartigkeit	16
1. Archaische Anfänge	16
2. In Parenthese: Der Obolus - Entwicklung und Phaenomenologie des Geldes	21
3. Die griechische Hochblüte	28
4. Rom	30
5. „Die Christenheit oder Europa“	33
B. Ökonomische Bezugspunkte für Theaterunternehmen	44
1. Zielkonflikte	45
2. Kommunikations- und Konstruktionsprobleme	52
3. Die Ökonomie der Arbeitskraft - Berufskrankheiten	68
4. Das System in Abhängigkeit vom Supersystem	72
C. Das kulturelle Umsystem	76
1. Kulturpolitischer Diskurs: Die Verwaltung der Kultur	77
1.1. Die Finanzverwaltung	77
1.2. „Kunst“ von oben - Kultur von unten	82
2. Die Masken der Gesellschaft	89
2.1. Die Kommerzialisierung der Kultur	89
2.2. Theater zwischen Freizeit- und Videokonsum	100
3. Zusammenfassung und Ausblick: Die Suche nach Kultur	125
3.1. Die Suche nach dem Aufbruch	125
3.2. Die Suche nach dem Publikum	128
D. Kultur als Raum der Epiphanie	134
1. Kein Ort	137
2. Die Lehre vom Haus	145
2.1. Architektur und Gebet	146
2.2. Das Kloster als Beispiel	154
2.3. Arbeit und Tugend	170
3. Das Haus des Dionysos als Haus Gottes	184
3.1. Der Deus ex machina und die Personalität des Seins in der Theaterkunst	185
3.2. Die Öffnung der Zeichen	195
3.3. Die Antwort	210
Literaturverzeichnis	214

Insbesondere seit dem Ansturm der neuen Medien auf unser Bewußtsein (Kino, Fernsehen, Video) befindet sich das Theater in einer ständigen Auseinandersetzung mit seiner Rolle und Funktion in unserer Gesellschaft. Diese Auseinandersetzung wird getragen von der ständigen Frage nach seiner finanziellen Daseinsberechtigung, aber auch von der Suche nach neuen ästhetischen und im weitesten Sinne politischen Inhalten, wenn wir „Polis“ als einen Bund und einen Zusammenschluß von Bürgern verstehen, die als kultisches Zentrum und als politische Mitte den Raum des Mysterium wählen, aus dem auch das Theater entstanden ist. Gewiß eine existentielle Frage für das Theater, die existentiellste vielleicht, vor die es überhaupt gestellt werden kann – und gleichzeitig eine Frage an die Demokratie.

Da sich das Theater als gesellschaftliches Organ in der Gesellschaft befindet (auch wenn es manchmal droht wie ein Appendix nur noch sein eigenes unverstandenes Fest zu feiern), ist seine Existenz letztendlich nur mit einem Instrument zu erfassen, das die Gesamtheit des menschlichen Tuns und Daseins und die Gesamtheit der Komponenten seines Zusammenlebens erfasst. Ein solches Instrument müßte jedoch das Fassungsvermögen des Geistes eines einzelnen Menschen zersprengen, und es erscheint auf den ersten Blick auch ganz unmöglich, die notwendige kritische Distanz zur Erfassung der wirklich wesentlichen Komponenten eines Prozesses zu bekommen, an dem man selber teil hat. Gerade darum aber ist es notwendig, sich diesem Überblick zu nähern, vor allem, wenn man das theater-„politische“ Feld begreifen oder sogar in ihm wirken möchte.

Die „Steuerungswissenschaftler“ – die Kybernetiker – geben den Lotsen, Steuermännern, Kapitänen und Forschern nun ein Mittel in die Hand, das die Durchsteuerung und Erfahrung derart komplexer Systeme möglich macht. Denn die Kybernetiker begreifen ihre Umwelt als ein Zusammenspiel von verschiedenen Systemen, die sich alle gegenseitig beeinflussen und durchdringen, und heben durch diesen Ansatz die Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften auf.

Die Methode ist denkbar einfach: Ist das Zusammenspiel der verschiedenen Systeme erst einmal erkannt, so können sie auf ihren jeweiligen Zusammenhang hin miteinander verglichen und überprüft werden. Systemvergleiche zeigen, daß „Reibungszonen“ oder menschlich gesprochen: „Irrtümer“ sich gerade an den Übergängen von einem System zum anderen bilden können. Die Komplexität eines Systemes hängt also entscheidend ab von der Kommunikationsstruktur zwischen seinen verschiedenen Teilsystemen. Bricht diese aufgrund von sich vermehrenden „Irrtümern“ – und daraus resultierend: Unverständnis – ab, zerfällt das System.

Das Theater ist nun ein System von großer Komplexität, nicht nur in seiner jeweiligen betriebsinternen Struktur, sondern – fasst man es einmal als Phaenomen zusammen – in dem Zusammenklang seiner gesamten Erscheinung. In ihm durchdringen sich die verschiedensten Strömungen unseres Denkansatzes: Es ist eingebunden in magisch-kultische, religiöse, philosophische, volkswirtschaftliche, politische und historische

Prozesse; es berührt die Felder der Religionswissenschaften und Theologie, der Ethnologie und Anthropologie, der Medizin, Psychologie und Psychotherapie. Ästhetische und künstlerische Systeme (Architektur, Literatur, Musik, bildnerische Künste usw.) spielen in ihm eine genauso bedeutende Rolle wie wirtschaftliche, betriebstechnische und technische Probleme – und eben nicht zuletzt der jeweils einzelne und einzigartige Mensch. Dennoch ist das Theater ein ganzheitliches System, und unter dem Aspekt der Suche nach seiner möglichen Funktion unter uns Menschen – und in diesem Sinne gebrauche ich das Wort „Wirklichkeit“, da es sich auf die Wirkung bezieht – scheint es mir auch geboten, es ganzheitlich zu betrachten.

Die „Steuerungswissenschaft“ ist eine pragmatische Wissenschaft, sie bemüht sich nicht so sehr, die Tiefe der See zu ergründen, sondern die möglichen Klippen und Fährnisse des Weges zu umfahren – die Probleme zu lösen. „Echolot“ und „Seekarte“ bleiben also der unmittelbaren Praktikabilität der Sache angemessen. Da sich die Kybernetik der Handlung, dem Tun, in erster Linie widmet, berührt sie selbstverständlich ständig den ethisch-moralischen Bereich. Die Problematik dieses Vorgehens darf nicht übersehen werden – die Schwierigkeit, sich an den Punkten zurückzuhalten, wo gesicherte Erkenntnisse fehlen; – doch scheint mir diese Methode dennoch die gangbarste, ja sogar die einzig mögliche zu sein bei der Betrachtung einer Kunst, die gerade aus diesen Bereichen kommt und in diese wieder hineinwirkt oder zu wirken trachtet.

Der Versuch dieser Arbeit besteht nicht so sehr in der Vorlage neuer Erkenntnisse, sondern in der Zusammenführung verschiedener Bereiche, die bisher isoliert voneinander betrachtet worden sind. Ihre Aufgabe ist nicht das Neue, sondern der Vergleich, nicht so sehr die Erforschung unbekannter Dinge, sondern das Zusammentragen von bereits Gewußtem, wobei ich mich nach Möglichkeit selbstverständlich auf die herangezogenen Quellen beziehe. Die Leistung der Arbeit besteht in der Art und Weise der Vernetzung und in der Herstellung eines Überblicks. Schon ihr Titel deutet auf ihren intendierten dynamischen und intermediären Charakter hin, auf das „Dazwischen“, das Zwiefache, die Zweiheit, die Polarität und die zu erwartende Spannung zwischen den Polen, die Wechselbeziehung und den Austausch; gerade entsprechend dem Wesen der Kunst und ganz besonders dem Wesen der Theaterkunst, dessen Gott, Dionysos, eben Träger der gerade genannten Charakterzüge ist.

Ihrer pragmatischen Intention gemäß wendet sich meine Arbeit also nicht nur an diejenigen, die an der Erklärung durch Wissenschaft interessiert sind, sondern auch an die, die in Kultur und Gesellschaft handeln, steuern und entscheiden müssen.

Kultur heißt: „Pflege“. In diesem Sinne ist dies ein theoretischer Kurs für Gartenbaubetriebe. Praktische Beispiele und theoretische Modelle sollen vorgestellt und zur Diskussion gestellt werden. Der Blickpunkt bleibt in erster Linie auf das bundesdeutsche Theater zugeschnitten. Ein konkreter Vergleich mit existierenden Theatern anderer Kulturräume oder auch nur anderer europäischer Nationen wird nicht angestellt und wäre noch zu leisten. Die Theaterkultur Finnlands z.B. steht in einer ganz anderen Volksnähe und unterliegt somit auch ganz anderen Bedingungen als unser traditionell

vornehmeres Theater, daß in einer Tradition steht, die - so avantgardistisch sie sich auch manchmal geben mag - immer noch geneigt ist, Kultur nach den Gewohnheiten eines im Selbstverständnis elitären Bildungsbürgertumes zu begreifen. Die Theaterkultur Englands z.B. hat das Wissen um die Möglichkeiten der Anwendbarkeit theaterpädagogischer Maßnahmen, kennt dafür aber kaum die Methoden unserer föderalistischen Subventionierung. Auch im zentralistischen Frankreich bleibt das Theaterleben in den Provinzen eher karg, doch dafür kennt Paris z.B. das sowohl in finanzieller als auch in künstlerischer Hinsicht einzigartige Projekt des Théâtre du Soleil der Ariane Mnouchkine, das durch die Besinnung auf alte europäische und z.B. auch japanische Traditionen eine bisher unerreichte Intensität und Effektivität seiner Arbeit erreicht hat.

Doch kein Betrieb und kein Projekt und kein Kunstwerk ist je wiederholbar. Eine Zurückführung des Theaters jedoch und Rückbesinnung auf die Orte, von denen es her stammt, und zu den Orten, zu denen es emporwachsen könnte, könnte den Ort, an dem es sich heute befindet, weniger zweifelhaft erscheinen lassen. Natürlich ist das Theater ein Konglomerat der verschiedensten Strömungen und hat als Teil dieser Gesellschaft Anteil an der Pathogenese dieser Gesellschaft - als Teil des Menschentums Anteil am Menschentum. Es ist von Natur aus schon immer - und heute mehr denn je - der fröhliche Mischkrug einer Welt, die entweder alles oder nichts bedeutet, eine Halbwelt des Scheins, die dennoch immer nur das Abbild des einen Gottes ist; - und vor dem Vorhang seines Tempels tanzen Weltverbesserer, Narßisten, Künstler, Spinner, Psychotherapeuten und pseudoreligiöse Gurus. Das ist nicht weiter schlimm. Das Wunder des Theaters läßt sich genausowenig zerstören wie das Geheimnis des Menschen. Man kann es nur verkennen und verfehlen.

Kurze Einführung in die Definition der Methode:

Die Problematik dieser Arbeit liegt in ihrem interdisziplinären Charakter. Sie ist weder reine Betriebswirtschaft noch reine Theaterwissenschaft, weder rein künstlerisch noch rein rational-technisch angelegt, nicht ausschließlich im Himmel und nicht ausschließlich auf der Erde angesiedelt. Im Gegenteil versucht sie zu vermitteln, die Ganzheit der Kunst zwischen Himmel und Erde zu erfassen, frei nach Peter Hacks sozusagen die „Maßgaben der Kunst“ sich zum Gegenstand zu machen. Diese „Maßgaben“ finden sich zunächst im rein wirtschaftlichen Bereich, er ist das Fundament der Existenz von Kunst in kulturellen Institutionen, doch gleichzeitig strahlen und wirken in diesen institutionellen und wirtschaftlichen Bereich ständig *die* Eigengesetzlichkeiten der Kunst hinein, die aus dem „himmlischen“ Anteil ihrer Heimat herzuleiten sind. Schon das Wort „Kunst“ selbst steht in der deutschen Sprache ja im Spannungsfeld von „können“ und „künden“, von hand-werklichen Fähigkeiten auf der einen Seite und von seherischer Begabung auf der anderen Seite.

Es war ein Biologe, der sich in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts bemühte, einen modernen Ansatz zur Wiederherstellung der Einheit der auseinanderdriftenden

Einzelwissenschaften zu liefern; der in Wien und später in den USA und Kanada lehrende *Ludwig von Bertalanffy* entwickelte seine **Allgemeine Systemtheorie**¹. Bereits 1869 hatte der russische Chemiker *Mendelejeff* das Periodensystem der Elemente entworfen, nach dem man aufgrund von Systemlücken gezielt nach bis dahin völlig unbekannten Elementen suchen konnte. Es waren jedoch schließlich die Ökonomen, die Händler, die sich der Handlichkeit des Systemansatzes zu bedienen wußten, und damit auch die Entwicklung der kybernetischen Wissenschaften weiter vorantrieben. Sie knüpften dabei ausdrücklich an *von Bertalanffy* an. So zählen die Systemforscher nicht mehr die Dinge und Vorgänge nur isoliert voneinander auf, sondern bemühen sich vor allem, die Wechselwirkungen zwischen ihnen zu sehen.

» **Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Einzelteile.** «²

Dieses ist sozusagen das Glaubensbekenntnis und Wesensmerkmal der kybernetischen Wissenschaft, die die spezifizierten Einzelanalysen wieder zur Synthese zusammenführt, um durch diese Art des *studium generale*³ das Gesamtsystem besser begreifen und beschreiben zu können, und um nach modellhafter Annäherung an seine Wirkungsmechanismen eigene kybernetische —

[ἡ κυβερνητική (he kybernetiké) = die Steuermannskunst; κυβερνάω (kybernáo) <zu alt-indisch *kóbaras* Deichsel> = Steuermann sein, steuern, lenken; leiten, regieren]

— also Wirkungsmöglichkeiten in die Hand gelegt zu bekommen. •

Das Wort „System“ deutet schon durch seine griechische Wurzel auf die Ordnung, nach der etwas organisiert ist, auf den Wirkungszusammenhang von Dingen und Vorgängen hin⁴.

σύστημα (sýstema) = Gebilde

{ Zusammenstellung, Akkord, Gefüge, Ordnung, Prinzip, Abteilung, Gruppe, Verfassung }

Kompositum aus:
ἵστημι (hístemi) =

- I. tr. stellen
 - 1. hinstellen, aufstellen
 - 2. stehen machen, stillstehen lassen, Haltmachen lassen
 - 3. auf die Wage stellen, abwägen
- II. intr. u. refl. 1. sich hinstellen, hintreten
 - 2. sich feststellen, festen Fuß fassen, Halt machen
- III. aor. med. sich aufstellen, für sich aufstellen, errichten

und vorangestellt
σύν (sýn) = zusammen, mit, zugleich

1956 schuf der damals an der University of Michigan lehrende Ökonom *Kenneth E. Boulding* eine erste allgemeine System-Typisierung, wobei er die Systeme nach dem Grad ihrer Komplexität einteilte. Höher eingestufte Systeme konnten solche niedrigerer Stufen enthalten oder mit ihnen verbunden sein. Eine andere, 1959 von *Stafford Beer*

1 Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory*, Harmondsworth/Middlesex 1973
 2 Manfred Meyer, *Operations Research, Systemforschung*, Stuttgart 1983, S.8
 3 Tatsächlich berufen sich die Kybernetiker (wie auch von Bertalanffy) immer wieder auf Leibniz. s. z.B. auch: *Stafford Beer, Kybernetik und Management*, Hamburg 1963, S.94f.
 engl.: *Cybernetics and Management*, London 1959
 4 vgl. *Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung*, Stuttgart 1983, S.8

vorgeschlagene Klassifizierung gliedert die Systeme nach dem Grad ihrer Komplexität und Determiniertheit. Der Unterschied zwischen komplexen und äußerst komplexen Systemen besteht dabei darin, daß die äußerst komplexen Systeme im Gegensatz zu den komplexen Systemen **nicht mehr vollständig beschreibbar** sind.

Beschreibbarkeit Vorhersagbarkeit	einfach (leicht zu beschreiben)	komplex (vollständig, aber nur schwierig zu beschreiben)	äußerst komplex (nicht voll beschreibbar)
determiniert (mit voller Sicherheit vorhersagbar)	Fenstergriff Billard Anordnung einer Maschinenhalle	Computer Automation Planetensystem	
probabilistisch (nur in Wahrscheinlichkeiten vorhersagbar)	Quallenbewegung Münzenwerfen statistische Qualitätskontrolle	bedingte Reflexe Lagerhaltung industrielle Rentabilität	Gehirn Unternehmen Volkswirtschaft

5

- statische Systeme (z. B. zeichnerische Darstellungen chemischer Verbindungen, Landkarten, Raumgitterdarstellungen von Kristallen);
- einfache dynamische Systeme (z. B.: Maschinen, die den klassischen Gesetzen der Physik gehorchen, vom Hebelarm bis zum Elektromotor);
- Regelungssysteme (z. B.: Thermostat, Fliehkraftregler, Regelmechanismen aller Art in biologischen und sozialen Gebilden, allgemein: Homöostaten);
- offene Systeme, d. h. Systeme, die zur Aufrechterhaltung ihrer Funktionen mit der Umwelt in Beziehung treten und dabei Stoffe dieser Umwelt verarbeiten (z. B. Zellen und Organismen, soweit nur der Stoffwechselvorgang betrachtet wird; industrielle Stoffveredlungsprozesse; Hüsse; Flammen);
- einfache arbeitsteilige Systeme (z. B. Pflanzen mit Arbeitsteilung zwischen den einzelnen Zelltypen sowie mit primitiven Sensoren für hell/dunkel, warm/kalt);
- höhere arbeitsteilige Systeme (z. B. Tiere mit Arbeitsteilung zwischen den Zelltypen, mit hochentwickelten Sensoren und Lernfähigkeit);
- der Mensch als System mit Arbeitsteilung zwischen Zelltypen, hochentwickelten Sensoren, Lernfähigkeit, Sprache, Wille, Moral usw.;
- sozio-kulturelle Systeme (z. B. Betriebswirtschaften, Volkswirtschaften, Gesundheitssysteme, Konzerte, Geschichte usw.);
- transzendente Systeme.

6

Die Grenzen der verschiedenen Klassifikationssysteme hat man sich naturgegeben mitunter als äußerst unscharf und vage vorzustellen. Dennoch zeichnen sich hier schon die verschiedenen Forschungsgebiete ab. So widmet sich das mehr dem Ökonomischen verhaftete Operations Research (im dt. auch einfach „Systemforschung“ genannt) nur den komplexen, also gerade noch beschreibbaren Systemen, wohingegen die weitergreifende und umfassendere Kybernetik auch die äußerst komplexen, nicht mehr voll beschreibbaren Systeme zum Gegenstand ihrer Forschung macht. Methodologisch aber

5 Einteilung der Systeme nach: Stafford Beer, Kybernetik und Management, Hamburg 1963, S.28, S.33 vgl. auch Peter Lindemann, Unternehmensführung und Wirtschaftskybernetik, Neuwied 1970, S.31

6 Einteilung der Systeme nach: Kenneth E. Boulding, General Systems Theory - The Skeleton of Science, Management Science 2 (April 1956), S.197ff.

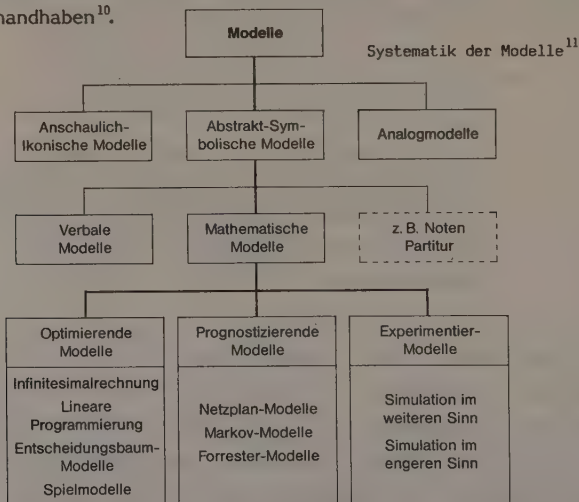
zitiert nach Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.11

kann man die Systemforschung als kleine Schwester der Kybernetik bezeichnen, die „bestimmte komplexe Problemstellungen (..) mit Hilfe von mathematisch-naturwissenschaftlichen Methoden einer Lösung zuzuführen [sucht]. - „⁷

» Es handelt sich dabei um Problemstellungen, wie sie insbesondere in privatwirtschaftlichen und öffentlichen Betrieben auftreten, wenn dort Systeme, bestehend aus Menschen, Maschinen, Material und Kapital zu planen und zu leiten sind. Charakteristisch für den Lösungsversuch ist die **Abbildung**⁸ der Systeme durch mathematische Modelle, die es zulassen, alternative Entscheidungen, Strategien oder Maßnahmen hinsichtlich ihres Zielerreichungsgrades zu vergleichen. Dabei sind Erscheinungen wie Ungewißheit und Trends zu berücksichtigen. Der Zweck von Operational Research besteht darin, diejenigen zu unterstützen, die Systeme der genannten Art gestalten und leiten.«⁹

Man könnte die Methode der Systemforschung (analog zu den anderen Wissenschaften) durch die Anweisung „Schaffe eine Abbildung der Wirklichkeit“⁹ kurz und anschaulich verdeutlichen.

Die Modelle, die dabei entstehen, können wie Karten oder Schaubilder als anschaulich-ikonische Modelle gelesen werden, oder aber es handelt sich um Analog-Modelle, in denen z.B. physikalische Erscheinungen durch analoge Phaenomene erklärt werden (– etwa Elektrizität <Spannung, Ampère, Widerstand etc.> durch fließendes Wasser). Die deutliche Tendenz geht aber zu der Verwendung abstract-symbolischer Modelle (z.B. mathematischer Modelle) anstatt der anschaulich-ikonischen oder Analog modelle¹⁰, wenn immer dieses möglich ist. Gerade mathematische Modelle, wann immer sie rechen- oder lösungstechnisch erstellt werden können, sind i.d.R. billiger und einfacher zu „bauen“, raumsparender aufzubewahren und – vor allem wenn ein Rechner verfügbar ist – leichter zu handhaben¹⁰.



7 Übersetzung nach: Stafford Beer, What has Cybernetics to do with Operational Research?, Operational Research Quarterly 10, 1959, S.16ff.

zitiert nach: Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983 S.1

8 man denke intuitiv an Entsprechung, Ähnlichkeit, Ersetzung. (Hervorh.d.d.Verf.)

9 Manfred Meyer, Operations Research, .., Stuttgart 1983, S.144

10 vgl. ebenda S.19

11 nach ebenda S.20

Das Operations Research sucht also für jedes System seiner Betrachtung ein Modell zu finden, um den Entscheidungsträgern Möglichkeiten der Lenkung und Steuerung in die Hand zu geben (in unserem Falle den kollektiven oder autokratischen oder wie auch immer gearteten Theaterführungen und allen ihren Gliedern und Trägern).

Ihre Entscheidungsprobleme sind zunächst lediglich „subjektiv wahrgenommene Abweichungen zwischen Erreichtem und Erwünschtem, verbunden mit einem ursprünglichen Mangel an Wissen über Möglichkeiten, diese Lücke zu schließen.“¹²

Da diese Entscheidungsprobleme von sich aus zunächst keinerlei Strukturen offenbaren, die es ermöglichen, kreativ in sie einzugreifen, sucht der Systemforscher nach verwendbaren Strukturen für sein zu erstellendes Modell, und indem er die Problematik durchleuchtet, findet er unter Umständen schließlich ihre Verknüpfungen, Nebenbedingungen, Ziele, Variablen oder Parameter und baut sie zu seinem Modell zusammen. Damit jedoch hat er bereits den entscheidenden gordischen Knoten gelöst, - denn:

» Entscheidungsmodelle können nicht (..) als Rekonstruktionen unabhängig vorgegebener Strukturkomplexe gedacht werden, sie sind vielmehr als **Konstruktionen** zu denken, mit denen einem Problem regelmäßig eine *Eigenschaft hinzugefügt wird, die ihm ursprünglich nicht zukam*: Entscheidbarkeit. (..) Es wird deutlich, daß in Entscheidungsmodellen Entscheidungsprobleme nicht **abgebildet**, sondern schlichtweg **beseitigt** werden. (..) Das fertige Entscheidungsmodell beschreibt kein **Problem** mehr (der Problembegriff setzt ja Unwissenheit bezüglich der Problemlösung voraus, während Entscheidungsmodelle umgekehrt die gesuchte Problemlösung bereits als logische Implikation enthalten), sondern nur noch eine (..) **Aufgabe** [Rechen-aufgabe]. (..) Der ‚entscheidende‘ Beitrag zur Problemlösung besteht folglich nicht in der Anwendung eines Algorithmus auf das fertige Modell, sondern in der Konstruktion dieses Modells.«¹³

Folglich impliziert also die genaue Beschreibung eines Problems bereits seine Lösung – oder poetisch gesprochen:

eine genügend gute Abbildung (Modell -, Karte) der Klippen, die es zu umschiffen gilt, seiner Untiefen, Riffe und scharfen Felskanten, seiner widrigen Winde und Strömungen, gibt uns die Möglichkeiten in die Hand, als kluge und erfahrene Steuermänner (Kybernetiker), diese Klippen ohne Schaden schließlich zu umfahren und zu meistern.

[πρόβλημα (próblema) = 1. Vorsprung, Vorgebirge, Klippe; 2. Schutzwehr, Bollwerk (an Furcht oder Scheu); 3. Aufgabe, Streitfrage

von

προβάλλω (próballo) =

- I. act. vorwerfen, hinwerfen, entgegenstellen, Streit anfangen, eine Aufgabe oder Frage vorlegen, aufs Spiel setzen, verzweifeln, vordrängen, austreiben, ausschlagen (v. Pflanzen)
- II. med. sich etwas vorhalten, bedecken, schützen, sich mit einer Schutzmauer umgeben; vor sich hinwerfen, verabscheuen, sich über etwas oder jemanden hinausschwingen, jemanden übertreffen]

Schon das Wort Problem trägt in sich also gleichzeitig auch die Andeutung seiner Lösung. Denn in jedem Problem liegt ebenso schon die Initialzündung für einen Lernprozeß verborgen, welcher der Motor eigener Kreativität werden soll, die schließlich ja von denen aufgebracht und geleistet werden muß, die unmittelbar oder mittelbar direkt mit dem Problem befasst sind, - das betreffende Problem als ihr Problem

12 vgl. Wolf-Ruediger Bretzke, Der Problembezug von Entscheidungsmodellen, Tübingen 1980, S.34

13 ebenda S.35f.; zitiert nach: Manfred Meyer, Operations Research, .., Stuttgart 1983, S.145

empfinden und es lösen wollen¹⁴. Die jeweiligen Problemlösungen können im Endeffekt also nur von den an dem Problemkreis Beteiligten erreicht und getragen werden; niemals kann eine Problemlösung nur vom „grünen Tisch“ aus erfolgen. Infolgedessen muß ein Systemforscher jede Neukonstruktion eines Entscheidungsmodelles in engem Dialog mit den Betroffenen entwickeln¹⁵. Die Effizienz der Problemlösung schließlich ist abhängig von dem Grad, in dem sie von der Gesamtheit und von jedem einzelnen Glied des Problemkreises getragen wird. Je mehr Glieder sich daran beteiligen, und je mehr Aspekte des Gesamtproblemkreises sinnvoll berücksichtigt werden können, desto erfolgversprechender ist eine Neuorientierung und -Steuerung.

Im Grad der ständigen und immer weiterreichenden Vernetzungen der Systeme, - und das sind z.B. all die vielen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Abhängigkeiten und zunehmenden Unübersichtlichkeiten in der heutigen modernen Unternehmensführung, die an westdeutschen Theatern derzeit z.B. zu einer immer größeren und immer mehr um sich greifenden Intendantenunlust führen <so verläßt auch Peter Stein z.B. die praktisch von ihm initiierte und für ihn neu gebaute Schaubühne in Berlin als künstlerischer Leiter; wie auch viele andere Regisseure mehr Freude und Bestätigung in der reinen, freien Theater- und Regiearbeit finden, als in der schwierigen Administration und Intendanz so komplexer und unübersichtlicher Systeme, wie Theater sie heute darstellen, gebunden in Sachzwängen und verschiedensten Interessenskonflikten>¹⁶ - im Grad dieser ständig zunehmenden Vernetzungen und Abhängigkeiten ist schließlich die Betrachtung des Um-systems von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung der Situation des geschlossenen In-systems, das im Grad und in der Art seiner Vernetzungen die Art und Weise seiner bedingten Autonomie wiederfindet, - eventuelle Zwänge und Engen oder aber auch Variablen, Spielmöglichkeiten und Spielfreiheiten. Die Flexibilität und Spielfreiheit des In-systems ist abhängig und wird bestimmt einerseits von seiner inneren Konstruktion, andererseits aber von der Art der Vernetzungen mit dem Um-system¹⁷. Je weiter wir aber den Vernetzungsgrad des Umsystemes zu erschauen suchen, desto komplexer und vielschichtiger wird die Art und Weise der Betrachtung. Ist schon das rein betriebstechnische Insystem des Theaters nur noch mit äußerster Schwierigkeit vollständig zu beschreiben, so ist das Theater in seiner Gesamtheit nur noch als äußerst komplexes System zu begreifen. Und gleichzeitig verlagert sich der Entscheidungsprozeß immer mehr fort von der rein ökonomischen Ebene und bewegt sich, je tiefer wir in das Wesen des Theaters vorstoßen, in Gebiete, die wir auch systematisch - im Sinne einer mathematischen Abbildung - wohl kaum noch erfassen können.

Das Problem dieser Arbeit ist, daß ihr Problembezug weder von den Theaterwissenschaftlern, noch von den Betriebswirtschaftlern, noch von anderen Kulturwissenschaften

14 s. Manfred Meyer, „Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.146

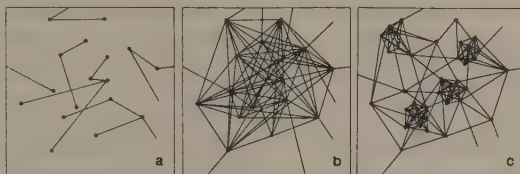
15 vgl. ebenda

16 vgl. Benjamin Henrichs, Am Boden? Gerettet?, Das Ende einer großen Expedition: Peter Stein will nicht mehr die Berliner Schaubühne leiten; in: Die Zeit, Nr.11 - 9. März 1984, S.41

17 vgl. Peter Lindemann, Unternehmensführung und Wirtschaftskybernetik, Neuwied und Berlin 1970, S.28f.

ganz abgedeckt werden kann. Und die Modelle ihrer Denkansätze sind nicht unbedingt immer kompatibel. So rutscht der Wirklichkeitsbezug dieser Arbeit zwischen den einzelnen Teilwissenschaften hindurch.

Nur ein kybernetischer Denkansatz kann diesen Mangel der einzelnen Einzelwissenschaften überwinden. Denn die Kybernetik widmet sich der Vernetzung, der ständigen Relativierung und der ununterbrochenen gegenseitigen Einflußnahme der verschiedenen Wirklichkeitsbezüge¹⁸; sie bemüht sich aber andererseits einer ausufernden Vernetzung - und dadurch neuen gedanklichen Instabilität - entgegenzuwirken.



Ein unvernetztes System ist nicht stabil (a). Mit wachsender Vernetzung steigt die Stabilität zunächst an, bis sie ab einem bestimmten Vernetzungsgrad wieder absinkt (b). Es sei denn, es bilden sich Unterstrukturen, dann bleibt das System auch bei hoher Vernetzung lebensfähig (c).

19

Denn unserem Denken und dem jeweiligen Erkenntnisgrad unseres Geistes sind Grenzen gesetzt, und wir würden uns zwangsläufig im ständigen Anschluß neuer Vernetzungen und Bezüge nicht mehr zurechtfinden, in einem krank- und zwanghaften Trieb, die gesamte Welt erklären zu wollen und schließlich rezeptorisch zu erfassen, für den die Psychologie den Begriff „Megalomanie“ terminiert hat, – und Goethe den Menschen einfach schlichtweg davor warnte, sich in den göttlichen Sphären haltlos zu verirren, da dem kleinen Menschen Grenzen gegeben sind, und nur der Gott das All-Gesamte umfassen kann, der Mensch aber zu schnell den Grund unter den Füßen verliert, im Sphärenflug am Rande des Unmeßlichen, – und Gefahr läuft, fundamentlos und haltlos und schließlich kopflos im Bodenlosen sich zu verlieren oder abzustürzen ins Bodenlose – und zu zerschellen am harten Rand von Wirklichkeit und eigener Existenz.

In diesem Spannungsfeld der Erkenntnisgrenzen Mensch – Kosmos in den obersten Räumen unserer geistigen Sphären reduziert also der Kybernetiker die Modelle auf menschlich rezeptorische Praktikabilität und *Handlichkeit*.

Es ist wiederum der Problembezug des Denkansatzes²⁰ („wie kann ich das und das besser machen?“), der das gedankliche Gebäude aus dem Chaos hebt²¹.

Kein mathematisches Modell jedoch kann diese Architektur in ihrer Totalität erfassen. Doch auch die verbalen Modelle zählen zu den abstract-symbolischen Abbildern der Wirklichkeit. In diesem Sinne ist auch diese gesamte Arbeit, deren Instrument in erster Linie die geschriebene Sprache ist (mit in sie integrierten mathematischen und ikono-

18 s. dazu Frederic Vester, Neuland des Denkens, Vom technokratischen zum kybernetischen Zeitalter, München 1984, u.a. S.19

19 nach ebenda S.40

20 vgl. Wolf-Ruediger Bretzke, Der Problembezug von Entscheidungsmodellen, Tübingen 1980, S.33

21 vgl. auch Peter Gomez, Modelle und Methoden des systemorientierten Managements, Schriftenreihe des Management-Zentrums St. Gallen, Band 2, Bern 1981, S.15ff.: Komplexitätsbewältigung durch Systemdenken, Schwerpunkte eines Ausbildungsprogrammes in Systemtheorie und Kybernetik

graphischen Modellen), als Versuch zu werten, ein mehr oder weniger - aber doch möglichst gutes Modell einer bestimmten Problematik der Erscheinungen unserer Wirklichkeit darzustellen - nämlich der ökonomischen und soziokulturellen Probleme der (westdeutschen) Theater.

In der Struktur der Sprache liegt der gedankliche Halt des Gebäudes verborgen. Die Sprache ist ein ideales System, das alle Kriterien wie Vielfalt, Durch- und Unterstrukturierung, Variabilität des Vernetzungsgrades sowie Komplexität des Überblickes²² erfüllen kann. Ihre Denk- und Bewegungsrichtung ist sowohl makroskopisch als auch mikroskopisch, ihr Ansatz analytisch wie auch systematisch.

Zwei Ansätze zur Erfassung der Wirklichkeit (nach Rosnay)²³	
Analytischer Ansatz	Systemansatz
Isoliert: konzentriert sich auf die einzelnen Elemente des Systems	Verbindet: konzentriert sich auf die Wechselwirkungen zwischen den Elementen
Berücksichtigt die Art der Wechselwirkungen	Berücksichtigt die Ergebnisse der Wechselwirkungen
Stützt sich auf die Genauigkeit der Details	Stützt sich auf die Wahrnehmung der Ganzheit
Verändert jeweils nur eine Variable	Verändert Gruppen von Variablen gleichzeitig
Ist unabhängig von der Zeitdauer: die betrachteten Phänomene sind reversibel	Bezieht Zeitdauer und Irreversibilitäten ein
Die Bewertung der Tatsachen erfolgt durch experimentellen Beweis im Rahmen einer Theorie	Die Bewertung der Tatsachen erfolgt durch Vergleich der Funktion eines Modells mit der Realität
Bildet genaue und detaillierte Modelle (Beispiel: ökonometrische Modelle), die jedoch kaum in Handlungen umsetzbar sind	Bietet Modelle, die nicht stichhaltig genug sind, um als Wissensbasis zu dienen (Beispiel Meadows), jedoch für Entscheidungen und Handlungen brauchbar sind
Nützlicher Ansatz, solange es sich um lineare und schwache Wechselwirkungen handelt	Nützlicher Ansatz bei nichtlinearen und starken Wechselwirkungen
Führt zu einer disziplinierten Ausbildung	Führt zu einer interdisziplinären Ausbildung
Führt zu einer im Detail programmierten Handlungsweise	Führt zu einer durch Ziele bestimmten Handlungsweise
Erreicht gutes Detailwissen, jedoch schlecht definierte Ziele	Erreicht nur unscharfe Details, jedoch gutes Wissen über die Ziele

Da sich die Wirklichkeit unserem abstracten und diskursiven Denken nicht unmittelbar offenbart, müssen wir zu Modellen greifen; - zur Diskussion (*discurrere* = *durchlaufen*, *durchfahren*), zum Modell der Sprache. Es ist die Bildhaftigkeit der Sprache, die jedem sprachlichen Prozeß innewohnende Metaphorik, die die Sprache zum **abbildenden**

²² vgl. Frederic Vester, *Neuland des Denkens*, ,, , München 1984, S.27ff. S.38f. S.40ff.

²³ Joel de Rosnay, *Das Makroskop*, Stuttgart 1977; zit. nach Frederic Vester, *Neuland ..* , S.43

„modellierenden“ Instrumente macht. Auch die Sprache sucht die Wirklichkeit abzubilden und ihre Komplexität im Dienste der Verständnis- und Wirkungsmöglichkeiten zu reduzieren. Dabei ist die Kennzeichnung durch Sprache in jedem Moment eine kulturschaffende Entscheidung von allergrößter Wichtigkeit. Die geistige Potenz, die in dieser Kennzeichnung und Entscheidung in die Wirklichkeit hineingeboren wird, macht die Sprache zum wichtigsten Instrument kultureller und noetischer Evolution.

Es ist tatsächlich die Idee, die die Welt regiert. Erfolgt diese Transsubstantiation bewußt, so werden die Irrungen der Sphärenübergänge aufgehoben. Es gilt vielleicht nur, sich bewußt der Instrumente seines Denkens inne zu werden und sich bewußt zu ihnen zu bekennen. Die Instrumente meiner Arbeit sind die ikonographische Abbildung, die mathematische Formel und das Wort selbst, das ich - als unser Zugriff zu dieser Welt - erklärend zu verstehen geben möchte. Das Wort, die Sprache, ist nicht nur der Zugang zu dieser Welt, sondern auch ihr Baumeister. Nach Wilhelm von Humboldt ist jede Sprache ein Weg des Umschaffens der Welt in das Eigentum des Geistes. Ihre Kernleistung besteht darin, wie sie für ihre Angehörigen (die Sprechen-Hörenden)²⁴ die Welt des Seins in eine Welt bewußten Seins umwandelt. In diesem Sinne sind alle Sprachinhalte als Formen geistigen Zugriffs auf die Erscheinungen zu werten, mag es sich um Naturbereiche (leicht zu veranschaulichen an Wörtern wie Gemüse oder Unkraut) oder um die geistige Welt handeln, die auch der Bereich der Wirklichkeit, Wirkung und *Bestimmt*-heit des Theaters ist.

Es erscheint mir wichtig, ein Gefühl für die Sprache zu entwickeln, das sich der Einfachheit ihrer Strukturen überantwortet. Die sammelnde und zählende Wissenschaft widmet sich dem Vielen der Erscheinungen, der Mannigfaltigkeit dieser Welt. Betrachtungsziel der Philosophie aber ist das Eine, das hinter den Erscheinungen liegt. Der Vielfalt der Wissenschaft setzt sie die Einfalt der Freunde der Weisheit gegenüber - „Ein-falt“ im Sinne von Ein-fach-heit und Schlichtheit. O, heilige Einfalt der Kindheit. Gerade in diesem Gespür für das Eine zeigt sich das Wesen der Weisheit.

» Das griechische Wort, welches den „Weisen“ bezeichnet, gehört etymologisch zu *sapio* ich schmecke, *sapiens* der Schmeckende, *sisiphus* der Mann des schärfsten Geschmacks; ein scharfes Herausschmecken und -erkennen, ein bedeutendes Unterscheiden macht also, nach dem Bewußtsein des Volkes, die eigentümliche Kunst des Philosophen aus. «²⁵

Und der, der in einer *geschmacklosen* Zeit lebt, sollte sich daran erinnern, daß dieses kindliche Gespür der Einfachheit nichts mit Gebildetheit zu tun hat, ja durch Ver-bildung sogar verschüttet werden kann. Es entwickelt sich eher in einem Raum der Ruhe und Kargheit, in einer „Armut“, die das Gespür für das Wesentliche noch zuläßt. Ist diese kindliche Einfältigkeit, diese naive Weisheit, dieses Gespür und dieser persönliche Geschmack aber noch der Bereich der Wissenschaft? Dem Denken ist etwas verloren gegangen, das es zurückerhalten soll. Es ist die Philosophie der Wissenschaft, - und Universum und Universität heißt ja auch eigentlich: Das Ein-fältige. Wer das Geniale schaut, soll erkennen, daß das Geniale einfach ist.

24 Die Termini übernehme ich von meinem Philosophieprofessor, Herrn Professor Dr. Manfred Riedel.

25 Friedrich Nietzsche, Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, Kap. 3

A. THEATER UND ÖKONOMIE IN IHRER EIGENARTIGKEIT

Phänomenologisch betrachtet stellt sich zunächst einmal die grundsätzliche Frage: Was ist Theater? Was ist Ökonomie? Wie sehen die Wurzeln aus; und wie stellt sich die ökonomische Situation des Theaters in seiner kulturellen und historischen Entwicklung dar? In einem sehr grob gehaltenen Raster soll hier versucht werden, einen ersten Überblick zur Beantwortung dieser Fragen zu schaffen.

1. ARCHAISCHE ANFÄNGE

Ich möchte den Gedankengang mit der Betrachtung einiger Wortfelder eröffnen:

Unser Wort „Ökonomie“ wird aus dem altgriechischen Wort οἰκονόμος gebildet.

οἰκονόμος (oikonómos) heißt: Hausverwalter(in), Wirt(in), Verwalter

es setzt sich zusammen aus

οἶκος (oikos) = 1. Wohnhaus, Haus Wohnung — Zimmer, Gemach, Tempel, Höhle

2. Hausstand, Wirtschaft, Haushaltung — Vermögen, Familie, Geschlecht

3. Wohnsitz, Heimat, Vaterland

und

νόμος (nómos) = 1. Brauch, Sitte, Herkommen, Art

2. Satzung, Gesetz

3. Setzweise, Tonart $\supset$ Melodie, Gesang, Lied

νομός (nomós) = 1. Weide, Trift, Spielraum

2. Wohnsitz, Bezirk, Gau, Provinz

Hierbei ist es interessant, die Wurzel von νόμος (nómos) und νομός (nomós) noch etwas genauer zu betrachten. Diese beiden Substantive werden gebildet von dem Verb

νέμω (némo) (vgl. lat. **Numa**, **num-erus**, got. **nīma** = nhd. **nehmen**
altindisch **namati** = **beugt, beugt sich**)

= I act. u. pass.

1. verteilen, zuteilen, in Benutzung nehmen lassen, zum Essen oder Trinken geben;

als Weide zuteilen, weiden, abweiden (lassen) — nähren

2. verwalten, beherrschen

3. für etwas halten, zu etwas machen, wählen

II med.

1. in Benutzung nehmen, sich nähren von, (ab)weiden — um sich fressen, um sich greifen, vom Feuer, krebsartigen Schäden

2. sich zuteilen, bebauen, besitzen

3. bewohnen

Schon nach diesem kurzen Einblick in die Wurzel der Wortbedeutungen stellen wir fest, daß wir philosophisch gesehen die Kernbereiche der Problematik der menschlichen Existenz berühren.

Das Wesentliche des Menschen, wonach wir uns nach unserer eigenen Auffassung ja auch von den Tieren unterscheiden, ist unsere Fähigkeit zu geistiger Leistung und Intelligenz. Dieses Eigenschaftsmerkmal findet sich wieder und bereits begründet in unseren anatomischen und sensomotorischen Voraussetzungen. Es ist da nicht nur das relativ große zum abstracten Denken befähigende Gehirn, gekoppelt mit einer spezifischen Art der Sinneswahrnehmung, sondern eben auch die Hand, dieser unspezialisierte Prototyp aller Säugetierextremitäten, gleichsam der Urbauplan all der verschiedenen Spezifikationen von Extremitäten, die eine Aufgabe besonders gut, aber eben dann nur noch diese eine erfüllen können: ob Walfischflosse, Tigerkrallen, Fledermausflügel, Maulwurfsschaufel oder Pferdehuf.

Die Hand dagegen erfüllt keine dieser Aufgaben mit der gleichen hohen Qualität, dafür vermag sie aber zumindest im Ansatz alles ein bißchen zu bewerkstelligen; sie ist ein Universalwerkzeug. Aber mit diesem Universalwerkzeug sind wir befähigt, die gesamte Welt oder zumindest einen großen Teil unserer Welt zu „be-greifen“.

Unsere Sprache drückt dieses oft klarer aus, als es uns selbst ist.

Wenn wir etwas begreifen, so deshalb, weil wir es be-greifen können.

Unsere Hand kann die uns umgebende Welt *begreifen* und wenn wir etwas nicht *be-greifen* so sind wir *begriffsstutzig*.

Weil wir etwas *fassen* oder *anfassen*, können wir es auch mit dem Geist *erfassen*:

Form, Gewicht, Oberfläche, Aggregatzustand, Wärme, Kälte, Bewegung u.s.w.

Der aufrechte Gang, auf den wir so stolz sind, ist eine anatomische Voraussetzung dieser unserer so typisch menschlichen Art der Intelligenz, denn er entlastet Vorderbeine und Vorderpfoten zu Armen und Händen.

Der Geist hat seine eigene Anatomie, und in fast allen menschlichen Kulturen auf der Erde wird das „Göttliche“ durch Auge und Hand symbolisiert – und „Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbild“.

Wale und Delphine zum Beispiel, deren Gehirne die Menschlichen an spezifischem Gewicht (d.h. in Relation zum Gesamtkörpergewicht) und im Grad der Kompliziertheit ihres Aufbaues zum Teil sogar noch übertreffen, und deren Kommunikationsstrukturen, rechnet man die Leistung der Träger in bits (Informationseinheiten) um, die Qualität und Effektivität menschlicher Kommunikation sogar weit hinter sich zu lassen scheinen¹, zählen wir dennoch nicht zu den kulturschaffenden und arbeitenden Lebewesen in unserem Sinne, denn das, was sie tun, hat weder Hand noch Fuß; – sie haben ja keine Hände, – ihnen fehlt die Fähigkeit der Manipulation².

Denn mit unseren Händen können wir Menschen unsere Welt nicht nur erfassen und begreifen, sondern wir können auch in sie ein-greifen, *handeln*, tun, etwas bewirken.

» Am Anfang war die Tat. «³

Der Mensch ist ein *Handlungswesen*.

1 vgl. Joan McIntyre (ed.), Der Geist in den Wassern, Frankfurt 1983, S.84 – 93: Peter Morgaue, „Das Wal – Gehirn: Die anatomische Basis der Intelligenz“

2 manus <lat.> = Hand

3 Johann Wolfgang von Goethe, Faust, 1.Teil, V.1237

Er schafft, und arbeitet; er baut und macht⁴;
 und dieses machen können⁵ verleiht uns die Eigenschaft der „Macht“, –
 in seiner Problematik neben Eros und Tod das Zentralthema aller großen klassischen
 Theaterwerke; – Macht haben, Macht ausüben können, Macht begehren und miß-
 brauchen, Macht schließlich begreifen lernen.

In dieser vielschichtigen Dynamik schwingen die Worte νέμω (némo) und Ökonomie
 — im Zeichen der Hand



von ihrer spielerischen Freiheit und Fröhlichkeit und hohen menschlichen Kunst
 bis hin zu ihren schlimmsten Perversionen und Irrtümern.

Wort und Bedeutung Theater (im Griechischen θέατρον <théatron>) weisen gleich auf
 die zweite bereits erwähnte göttliche Eigenschaft hin: Auge



θέατρον (théatron) = 1. Schauspielhaus, Theater, Schaubühne
 2. Publikum, Zuschauer
 3. Schauspiel

wird von θεάομαι (theáomai) gebildet.

θεάομαι (theáomai) = 1. schauen, beschauen, mit Interesse oder Staunen betrachten,
 bewundern
 2. im Geiste betrachten, erkennen

θεάομαι (theáomai) weist in seiner Wurzel auf θεός (theós) hin.

θεός (theós) = reiner Geist, Gott

Wenn Theater schon das reine Schauspiel sein kann, das sich zufällig an irgendeinem
 Ort vor irgendeinem Publikum abspielt, mit der notwendigen Eigenschaft des Spieles
 und der damit verbundenen Freiheit, oder aber, was auch möglich ist, in einer
 Perversion der Maske, die aus Unfreiheit und Irrtum geboren ist, diese Maske selbst
 nicht begreift, durchschaut und abnimmt oder transparent und durchschaubar macht
 – also nicht befeindend und erhellend wirkt, sondern aus irgendeiner eigenen Enge
 heraus – im Geist noch ungeboren – im besten Fall nur Langeweile verbreiten kann,
 im schlimmsten Falle aber die eigene Enge auf die Zuschauer überträgt, selbst Angst
 und Zwang ausübt, Schrecken verbreitet und im negativen Sinne fesselt –

4 Vor allem auch die russische Psychologie betont den Aspekt des tätigen Menschen und seinen
 Wesenszug als handelnde Existenz in einer materiellen Welt. s. dazu u.a.:
 Sergej Leonidovič Rubinstein: Grundlagen der allgemeinen Psychologie, Berlin 1959, S.661ff.
 Sein und Bewußtsein, Berlin 1977, S. 277ff.
 Prinzipien und Wege der Entwicklung der Psychologie, Berlin 1963,
 S.112ff., insb. S.137
 Das Denken und die Wege seiner Erforschung, Berlin 1977, S.23ff.
 Probleme der allgemeinen Psychologie, Berlin 1979, S.107

5 vgl. Martin Luserke, Agitur ergo sum?, Hamburg 1974

wenn also aber diese eine Urform der menschlichen Kommunikation und Interaktion mit allen seinen verfehlten, pervertierten oder aber erreichten Möglichkeiten noch nicht an einen festen Platz, an ein festes „Haus“ gebunden ist, dann fallen ökonomische Betrachtungen, in dem Sinne, daß dieses „Haus“ gehalten und unterhalten werden muß, fort.

Diese eine Urspielform der Kommunion unter Menschen wurde aber sehr schnell wahrscheinlich institutionalisiert und ritualisiert, und diese institutionalisierten und ritualisierten Formen bilden die Wurzel unseres Theaters⁶.

Wie bei jeder Kunst, so finden wir auch beim Theater seine Anfänge im Kultischen oder Religiösen; im Religiösen in dem Sinne, als es die Rück-besinnung, Bindung und Verwurzelung des Menschen in und auf den Bereich meinte, aus dem er zu kommen glaubte, - und zu dem er eventuell auch wieder hinging. Die Erkenntnis des Todes schließlich und der Diesseitigkeit des Lebens ist eine Voraussetzung kultischer und religiöser Handlungen, - sowie der Wunsch, Einfluß auf die Mächte, die unser Leben zu bestimmen scheinen, zu bekommen oder zumindest mit ihnen in Kontakt zu treten.

Die Macht des Theaters beruht auf der ihm innewohnenden Magie, was auch immer Magie zu sein scheint; - und Magie und Macht kongruieren in dem Wechselspiel menschlichen Verlangens und Fehlverhaltens einer ritualisierten Theatralität, aber auch in seinen positiven Möglichkeiten, fußend auf der menschlichen kleinen Freiheit, wachsend zu verstehen und zu spielen.

Zur Verdeutlichung sei hier der Rückgriff auf das Bild eines heilenden Gärtners erlaubt, der spielerisch eingreift um zu helfen, wissend wo er zerstören kann, wissend wo seine derzeitigen Grenzen sind, und in seiner eigenen Religiosität auf eine höhere Macht vertrauend (die er ja zudem tagtäglich in seinem Garten wirken sieht), seine eigene Macht als sehr gering begreifend und achtend.

In seinen kultischen Wurzeln ist der Theaterschauspieler tatsächlich noch eins mit dem heilenden Arzt und Priester⁷, und sehr deutlich wird diese Verwandtschaft heute vielleicht noch in der Figur des Schamanen, dessen Erscheinungsbild in spezifischer verblüffender Ähnlichkeit über alle menschlichen Kulturen oder Kulturbereiche verbreitet gewesen ist, und welches noch heute in einigen sogenannten „kulturellen Rückzugsgebieten“ unseres Planeten auftritt⁸. Diese Erscheinung legt die Vermutung nahe, daß der Shamanismus nicht nur ein kulturelles, sondern ein grundsätzlich menschliches und künstlerisches Phaenomen ist, in dem die Evidenz des Menschlichen in der Person des Arztes, Künstlers und Priesters am deutlichsten zu Tage tritt.

Auch in Griechenland waren Arzt, Schauspieler und Priester lange eine Person. Epidauros, das uns bis heute wohl am schönsten und vollkommensten erhaltene antike Theater, ist eine Stätte der Heilkunst gewesen. Es war ein dem Asklepios, dem Gott der Heilkunst, gewidmetes Heiligtum und Sanatorium.

6 S. u.a. dazu: E. J. Kirby, *Ur-Drama, The Origins of Theatre*, New York 1975, S. 33ff.; India, *Demon Play to Sanskrit Drama*, S. 90ff.; Greece, *The Forms of Dionysus*

7 ebenda S. 1ff.: *Shamanistic Theatre, Origins and Evolution*

8 vgl. u.a. Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt 1982

Sophokles, der berühmte Tragödiendichter, war Priester im Asklepeion von Athen⁹. Die kultischen Wurzeln liegen weit zurück, doch auch hier waren Arzt, Schauspieler und Priester ursprünglich eine Person; – Nachklang einer alten Zeit gemeinsamen Ursprungs¹⁰. Von Interesse für eine ökonomische Betrachtung ist die Tatsache, daß diese Tätigkeiten sehr früh bereits kultiviert und institutionalisiert waren, feste Heiligtümer und „Häuser“ – eben auch offene Theater unterhielten und wahrscheinlich eben auch Personen, die sich vornehmlich mit der Pflege der Gebäude, der Gebräuche und vor allem der Angelegenheiten der Menschen, die um etwas zu ihnen kamen, beschäftigten.

Nun durften Priester und Ärzte nichts für ihre Dienste und Leistungen verlangen, denn ihre Fähigkeit, Menschen zu führen (-nicht zu verführen!), ihnen zu helfen oder sie zu heilen, sahen sie nicht als ihren eigenen Verdienst an, sondern betrachteten sie als von einer größeren göttlichen Macht gespendeten Gnade.

Mißbrauchten sie diese Gnade und Fähigkeit, oder nahmen sie Geld dafür, verloren sie die Eigenschaft, Medium göttlicher, auf Menschen einwirkender Heilsgnade sein zu dürfen.

Noch im Eid des Hippokrates war den Ärzten untersagt, Geld für ihre Dienste anzunehmen. Dasselbe gilt auch für die Schamanen, die noch heute zwei Beschäftigungen nachgehen. Die Gnade der schamanischen Kräfte bedeutet für sie eine doppelte Belastung. Am Tage sind sie Bauer oder Fischer oder Handwerker, oder gehen sonst einem Beruf nach, der ihnen den Lebensunterhalt sichert, in der Nacht sind sie mitunter den zusätzlichen Strapazen ihrer anstrengenden ekstatischen Sitzungen zum Zwecke der Beschwörung und Heilung ausgesetzt¹¹.

Der Schamane, der also einem ganz „normalen“ Beruf nachgeht, und nebenbei der außerordentlichen Berufung folgt, Priester, Mediziner, Geschichtenerzähler, Mythologieunterweiser, Spaßmacher und Schauspieler zu sein¹² (- dies alles jedoch unkomplizierter und oft profaner in einen Kult spontaner Kreativität und Natürlichkeit eingebettet, als bei entsprechenden erstarrten Formen weiterentwickelter Hochkulturen -), dieser Schamane darf ebenfalls kein Geld als Gegenleistung seiner nächtlichen Séancen fordern.

Dennoch verschmäht er nicht das ein oder andere Huhn oder das Fleisch der Opfertiere, das bei seinen rituellen Handlungen abfällt, und nimmt dieses auch mit nach Hause.

9 s. dazu: Theodoros Papadakis, Epidauros, Das Heiligtum des Asklepios, Athen 1971, S.7

10 s. u.a. dazu: Andreas Lommel; Die Welt der frühen Jäger; Mediziner, Schamanen, Künstler; München 1965

11 vgl. Michael Oppitz, Schamanen im Blinden Land, Frankfurt 1981, S.174:

„Die Schamanen der Nördlichen Magar beschränken sich keineswegs nur auf die Tätigkeiten ihrer Berufung als Heiler und Seher. Einige von ihnen sind ausgezeichnete Jäger, viele gehen fischen und Honig sammeln, und sie alle bestellen ihre Felder selbst. Die profanen Tätigkeiten sind wichtig für ihren Lebensunterhalt, denn der Schamanenberuf bringt selbst nicht genug ein.“

Dies widerspricht einer weit verbreiteten Ansicht, die Schamanen beuteten mit Quacksalbereien nur die unwissende Bevölkerung aus. In der Tat ist ihr Los schwerer als das der Anderen: tags die Arbeit des Laien und in vielen Nächten zusätzlich die des Erwählten.“

12 ebenda S.116:

„Die Schamanen des Blinden Landes sind ja nicht nur Heiler und Seher, Vermittler zwischen den Welten der übernatürlichen Kräfte und der Menschen, sie sind zugleich große Unterhalter, wenn sie erst einmal Souveränität und Meisterschaft in ihrem Metier erlangt haben.“

Und so ähnlich wurde es auch bei den epidaureischen Institutionen gehandhabt. Bis in die Zeiten des kulturellen Niedergangs gab es keine festen Eintrittspreise, genauso wie es heute beim Kirchenbesuch unüblich ist, Eintritt zu verlangen. Die Menschen kamen mit ihren Ängsten und Hoffnungen zum Heiligtum, mit ihren Zweifeln und Nöten, mit ihren Krankheiten und der Demut der individuellen Aufrichtigkeit. Das war ein Eintrittspreis, der wahrhaft wert-voller und kost-barer war, als materielle Güter. Im Kult gibt der Mensch sich selbst und stellt sich selbst dar, und er erhofft auch keinen Platzhalter und eine Ersatzbefriedigung seiner existentiellen Fragen und Nöte, sondern eine unschätzbare Bereicherung und Wiederherstellung des kostbarsten Gutes seines Lebens¹³.

Aber wie selbstverständlich entrichtete man nebenbei einen Obolus, damit der „Laden läuft“; und je stärker die Feste und Riten institutionalisiert wurden, feste Häuser und Bedienstete bekamen, die sich nur noch ausschließlich und nicht mehr ehrenamtlich dem Dienst im „Heiligtum“ widmen konnten, um so mehr waren sie von diesen freiwilligen Gaben an Geld und Naturalien wirtschaftlich abhängig.

Diese Abgaben fielen individuell verschieden hoch aus und entsprachen dem jeweils persönlichen Besitz und Anliegen. Mitunter wurden sie außerdem öffentlich bekannt gemacht oder waren Anliegen der Öffentlichkeit und gereichten dem jeweiligen Spender zudem für Ansehen und Ehre.

Auf jeden Fall, das dürfen wir annehmen, war dieser Brauch ursprünglich von einer religiösen Ehrlichkeit getragen¹⁴.

2. In Parenthese: D E R O B O L U S

— ENTWICKLUNG UND PHAENOMENOLOGIE DES GELDES —

Diesen Brauch, einen Obolus zu entrichten, möchte ich noch einmal bis in seine frühen Anfänge versuchen kurz geistig nachzuvollziehen und anklingen zu lassen, da wir in ihm die Anfänge des Waren- und Tauschhandels sowie des Geldverkehrs wiederfinden. Die Wurzel von obolus ist ebenfalls griechischen Ursprungs.

ὀβελίσκος (obelískos) = 1. kleiner Spieß, 2. Stange des Pferdegebisses,
3. Scheidemünze in Sparta

ὀβελίσκος (obelískos) ist eine Verkleinerungsform von ὀβελός (obelós).

ὀβελός (obelós) auch ὀδελός (odelós) = 1. Spieß, Bratspieß; 2. Spitzsäule, Obelisk
ist das gleiche Wort wie

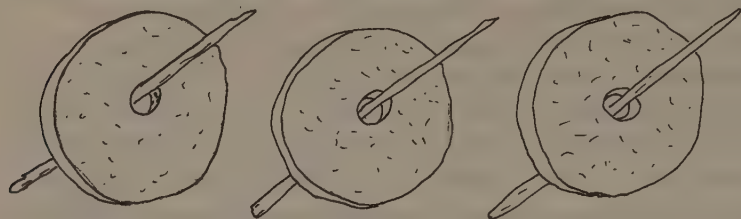
ὀβολός (obolós) = ein mit einer Marke versehener Metallstab;
eine attische Münze, $\frac{1}{6}$ einer Drachme

Die Bedeutungen dieser Worte weisen auf die ursprüngliche Form und Herkunft sowie auf den Gebrauch dieses allerersten „Wert-maß-stabes“ hin, den Vorläufer unseres Geldes.

¹³ vgl. Theodoros Papadakis, Epidauros, Das Heiligtum des Asklepios, Athen 1971, S.3f.

¹⁴ ebenda S.17ff.

Erinnert sei hier ferner an das Vorkommen einer sehr archaischen und kultischen Form von Geld auf der mikronesischen Insel Yap im Pazifischen Ozean:



Große flache Steinscheiben, durch die in einem Loch in der Mitte jeweils ein langer Stab gesteckt ist¹. Es ist das yapische Mühlsteingeld fã, welches aus Aragonit (rai) geschlagen wird.

» Die kleineren werden im Hause aufbewahrt, die größeren stehen an die Fundamente gelehnt oder flankieren die Dorfwege und die großen Plattformen vor den Klubbhäusern. Manche sind freilich auch vergraben, und es kommt vor, daß die frisch aus Pälau eingeführten gar nicht erst ans Land geschafft werden, sondern in der Nähe des Ufers im Wasser liegen bleiben. Größere Geldsteine stehen manchmal ganz woanders, als ihr Besitzer wohnt; wenn sie vom Vorbesitzer übernommen werden, läßt man sie einfach stehen. Das ist auch kein Wunder; denn um einen solchen Steinriesen aufzurichten, bedarf es vieler Arbeitskräfte und eines besonderen Gerüstes aus kräftigen Bambusstämmen, das ihn von hinten stützt. Fumers versichert sogar auf Grund einer Mitteilung des auch mir als zuverlässig bekannten Fätümdg, ein bestimmter Stein, der auf der Fahrt von Pälau über Bord gefallen sei, habe für den Besitzer dadurch keineswegs an Kaufkraft verloren, obwohl seine Lage nur durch die Überlieferung bekannt und seine Hebung unmöglich sei. «²

Die Ursprünge des Geldes liegen im magisch-religiösem Bereich³.

» Es ist völlig unmöglich die modernen wirtschaftlichen Zustände ohne Kenntnis derjenigen der Urzeiten zu begreifen. «⁴

Die Genese des Geldes ist multicausal; zum einen entwickelte es sich in archaischen Überflußgesellschaften, wo fruchtbares Land hohe Erträge abwarf und das Anhäufen und Horten von Dingen ermöglichte; zum anderen aber entstand es aus den magischen Vorstellungen und Erfahrungen der Jägervölker und deren Umgang mit Werkzeugen und Waffen⁵. Explizit findet sich hier das afrikanische Speerspitzen-geld⁶, sowie Beile, Doppeläxte und Sicheln⁷. Überall aber entwickelte sich das Geld aus hybriden Formen von im weitesten Sinne Gebrauchsgegenständen: aus Matten, Federn, Schmuck, Waffen, Werkzeugen und dergleichen. Weitere praemonetäre Geldformen waren selbst Tiere oder ihr Fleisch, Nahrung in jeder Form, Kultopfer und die Gegenstände und Nahrungsmittel, die für ihre Herrichtung bereitet waren. Auch der griechische Obolus findet hier seine unmittelbare kultische Herkunft. Der Obolus war ursprünglich der Bratspieß,

1 s.: A. H. Quiggin, A Survey of Primitive Money, London 1949; S.345ff., Plate 12: Stone-Money

2 Prof. Dr. G. Thilemus (ed.), Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908 - 1910: Wilhelm Müller (Wismar), Yap, Hamburg 1917, S.131

3 vgl. Bernhard Laum, Heiliges Geld, Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes, Tübingen 1924, S.159ff.

4 ebenda S.104: „Die praemonetären Geldformen“

5 vgl. William H. Desmond, Magic, Myth and Money; The Origin of Money in Religious Ritual; New York 1962

6 A. H. Quiggin, A Survey of Primitive Money, London 1949; S.345, Plate 1

7 Bernhard Laum, Heiliges Geld, Tübingen 1924, S.122 u. S.124

auf dem das Opferfleisch zubereitet wurde, ähnlich dem uns heute noch bekannten säkularisiertem Kebab⁸. Die heiligen Obolen wurden später an Tempelheiligtümer gestiftet und dort aufbewahrt. Auch bei ihnen handelt es sich um hybride Gebrauchsgegenstände, um kultische Erhöhungen von handelnden Menschen dienenden und von ihnen geschaffenen Werkzeugen.

» Der Obelos ist ein Werkzeug, der Wert liegt nicht in dem Material (Eisen, aber ungünstig gegossen - lang und spitz), sondern in der Gebrauchsfähigkeit. «⁹

Diesen für meine weiteren Betrachtungen wichtigen Aspekt finden wir auch in der Wortbedeutung der Wurzel von ὀβολός (obolós) verborgen.

ὀβολός (obolós) wird von βέλος (bélos) abgeleitet.

βέλος (bélos) = 1. Spitze, spitzige Waffe, Pfeil, Wurfgeschoss —

Felsstück, Fußbank, Schwert, Blitzstrahl

2. stechender Schmerz, — Schreck, Sehnsucht

βέλος (bélos) kommt von βάλλω (bállō).

βάλλω (bállō) = A. act. trans.

1. werfen, schleudern

2. treffen, verwunden

3. wohin bewegen, wenden, treiben

4. einflößen, einprägen — Freundschaft schließen, stiften (~ συμβάλλειν)
act. intrans.

sich bewegen

B. med.

1. sich etwas umwerfen

2. erwägen, überlegen — sich zu Herzen nehmen, auf sich nehmen,
empfangen

Wenn wir uns auf die eine, bereits erwähnte, wesentliche Eigenart unserer menschlichen Existenz zurückbesinnen, die des handelnden Menschen, d.h. dem, der mit einer Hand ausgerüstet ist und mit dieser tut, so bezeichnet βάλλω (bállō) einen der aktivsten Aspekte dieser Eigenschaft, des bewußten Ein-greifens und An-Heftens.

Der tätige Mensch greift in die Zusammenhänge des Lebens ein, bewegt und verändert sie. Wir können nicht nur mit unseren Händen etwas be-greifen sondern auch bewegen, - bewirken: schleudern, werfen, hinsetzen, markieren u.s.w.

Die Erfindung des Geldes beruht wiederum auf magischen Praktiken und Versuchen Macht (= Gemachtes, -Tun) zu setzen.

Der Stein oder die Münze sind Träger der erstarrten Kraft einer Bewegung; die geistige Potenz und (Bewegungs-) Wirkung derjenigen Kraft, die sie gesetzt (gemacht) hat, soll ihnen innewohnen. Der Obolus empfängt eine Eigenschaft, - eine Macht, verkörpert sie und bewegt sie, setzt sie fort.

8 vgl. Bernhard Laum, Heiliges Geld, Tübingen 1924, S.106ff.

9 ebenda S.107

Die Magie des Geldes beruht auf dem Glauben an die Wirkung, der in ihm erstarrten Bewegung, wobei die Art und Weise der magischen Wirkung von gleicher oder ähnlicher Qualität sein soll, wie die Kraft, die in sie „hineingesteckt“ worden ist¹⁰.

Die Fähigkeit des Menschen in die Natur einzugreifen und sie zu *fügen* – zu trennen, zu heften, etwas zu machen – ist seine Macht über die Natur, seine Verfügbarkeit über sie.

Unser erstes selbstbewußtes Bemerken dieser unserer wesenseigensten Fähigkeit brachte uns zum einen die erste Morgenröte einer Ahnung von Freiheit mit, Freiheit in der uns Menschen eigenen Art, – die uns allein im Leben allerdings auch die Möglichkeit zum Mord in die Hand gegeben hat, der so typisch menschengespezifisch ist im Gegensatz zum Töten der Natur. –

Diese Freiheit und Offenheit aber brachte auch weiterhin mit sich die Befähigung der Entfesselung und Emanzipation (*manus* <lat> = Hand), die Handlungen und Gegenstände von ihren ursprünglichen Bedeutungen, von ihrem ursprünglichen Eigen-Sein, von ihrem eigentlichen Dasein und Umfeld abzog und wegzog und ihnen neue Bedeutungen und Ansprüche übertragen konnte.

Diese Macht über Dinge führte schließlich zu dem Mißverständnis der Verfügbarkeit; – daß wir Dinge tatsächlich besitzen, festsetzen können. Denn es gab und gibt die magische Erfahrung und Vorstellung, daß Bewegung und Kraft sich in Körper festsetzen lassen, daß sie sich fixieren lassen, daß es möglich ist, Körper mit einer Wirkung zu besetzen, sie im ursprünglich magischen Sinne besessen zu machen, und durch die Verfügbarkeit des Körpers diese fixierte Wirkungskraft zu besitzen. Waffen zum Beispiel wohnen magische Kräfte inne.

Der Pfeil tötet.

Der Irrtum oder das Mißverständnis liegt in der Vorstellung, daß man die Körper und die Wirkungen, derer man sich bedient, durch die Verfügbarkeit über sie, auch gleichzeitig festgesetzt hat, sie besitzt.

Es ist im Grunde ein Mißverständnis über das Wesen von Macht, denn dadurch, daß wir Dinge und Wirkungen gebrauchen, besitzen wir sie trotzdem noch nicht. Denn die Dinge oder Wirkungen gehören in ihrem Eigen-Sein sich selbst und niemand sonst. Doch durch das Wegziehen oder Abziehen der Dinge und Wirkungen aus ihrer ursprünglichen Identität haben wir nichts anderes geschaffen als eine willkürliche Abstraction (*abstrahere* <lat> = wegziehen, abziehen).

Besitz stellt tatsächlich eine Abstraction dar, ist eine *Vorstellung*, eine Vor-stellung vor dem eigentlichen, eine Maske oder ein Kostüm, das über die Dinge geworfen worden ist.

10 vgl. dazu auch: Georg Simmel, Philosophie des Geldes:

„Mit seiner Leistung, Werte zu kondensieren, schliesst sich das Geld den großen Kulturmächten an, deren Wesen es ist, überall in einem kleinsten Punkt die größte Kraft zu sammeln und vermöge der Form der Konzentrierung die passiven und aktiven Widerstände gegen unsere Zwecke zu überwinden.“ (Georg Simmel, Philosophie des Geldes, München und Leipzig 1930, S.188)
„Die (...) Begehrtheit des Geldes steigt in dem Maße, in dem es immer reineren Mittelcharakter annimmt. Denn dieser bedeutet, daß der Kreis der für Geld beschaffbaren Gegenstände sich immer weiter ausdehnt, daß die Dinge sich immer widerstandsloser der Macht des Geldes ergeben, daß es selbst immer qualitätsloser, aber eben deshalb jeder Qualität der Dinge gegenüber gleich mächtig wird.“ (ebenda S.234)

Es ist zumindest diskutierbar, daß die sogenannten „Materialisten“ die eigentliche Materie gar nicht lieben oder sehen¹¹, sondern nur die Abstractionen, die sie über sie haben. (Besitz, Zahlen, Geld)

Das Vorbeisehen an der eigentlichen Identität der Dinge, die man aus ihrem Umfeld abgezogen hat, zeigt den noch geringen Reifegrad unseres erst erwachenden Freiheitsverständnisses, dessen Freiheit sich stützen muß auf der Versklavung anderer.

Es ist einzusehen, daß man, wenn man die Dinge an sich fesselt, gleichzeitig sich auch an die Dinge fesselt, aber nicht an die Dinge selbst, sondern, was viel schlimmer zu sein scheint, an die Abstractionen, die man über diese Dinge gelegt hat.

Diese eigene Fesselung beengt also selbst und versklavt den Menschen.

In dieser Angst der Enge scheint das Verlangen nach Besitz aus einem Mißverständnis von Macht der Versuch zu sein, den Tod zu skotomisieren¹². Besitzgier ist eine versteckte Todesangst oder Lebensangst, die versucht, das, was sich bewegt, zu fixieren und festzuhalten; – um so mehr festzuhalten, als man spüren könnte, daß man es nicht festhalten kann.

So gesehen erklärt sich der psychoanalytische Symbolzusammenhang Geld = Scheiße¹³. Scheiße ist das, von dem man sich trennt, da es dem Körper nicht mehr von Nutzen ist. Menschen, die sich von etwas nicht trennen können, es nicht ausscheiden und sich davon lösen können, sondern es verdrängen und so innerlich daran festhalten, leiden symptomatisch an Obstipation (Verstopfung).

Jeder magische Eingriff hat seine Gegenwirkung¹⁴.

Der schlechte Magier vergißt das, – oder besser ausgedrückt – : skotomisiert es¹⁵.

Wenn ein Teil unserer Kraft in ein Wesen übergeht, das wir geschaffen haben, dann müssen wir auch an seinen Wunden teilhaben, wenn das Wesen, in den ein Teil unserer Kraft geflossen ist, Schaden nimmt.

In umgedrehter Form ist das auch der Glaube des Voodoo – Kultes.

11 s. dazu im weiteren: Pierre Teilhard de Chardin; Lobgesang des Alls; Messe über die Welt; Christus in der Materie, Die geistige Potenz der Materie; Freiburg 1964; S.73ff.: Die geistige Potenz der Materie

12 vgl. dazu auch: Städtische Kunsthalle Düsseldorf und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (eds.), Jürgen Harten und Horst Kurnitzky, Museum des Geldes (Katalog), Über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben; Düsseldorf 1978, S.102ff.: Gianni Emilio Simonetti, Geld und Tod

13 vgl. Erich Fromm, Haben oder Sein, Frankfurt 1979. S.85 u. S.95f. Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Frankfurt 1982, Bd.7, Zwang, Paranoia und Perversion: Charakter und Analerotik (1908) S.28ff.; Über Triebumsetzungen, insbesondere der Analerotik (1917) S.128 – 130

Ernest Borneman, Psychoanalyse des Geldes, Frankfurt 1977, S.87ff., S.127ff., S.421ff.

14 vgl. Matth. 26.52 und 1.Mose 9,5–6

15 skotomisieren = ableugnen, nicht hingucken, verdrängen

von:

σκότος (skótos) (got.skadus Schatten)

= 1. Finsternis, Dunkelheit insbes. a) Todesdunkel b) Dunkel des Grabes, der Unterwelt c) Finsternis im Mutterleibe d) Blindheit

2. übertr. a) Versteckt, Verborgtheit, Heimlichkeit b) Unberühmtheit c) Unklarheit d) Trug

Σκότος (Skótos) = Vater der Erinyen, – der Unterweltgöttinnen der Rache, Strafe, Verblendung, des Verderbens und des Fluches

vgl. auch:

Skotom = mediz. Ausdr. für: Gesichtsfelddefekt; Abdunkelung bzw. Ausfall eines Teiles des Gesichtsfeldes

Wenn wir aber nichts besitzen können, was besitzt dann der, der glaubt zu besitzen? – eine Abstraction. Und wovon ist im Gegenzug – in umgekehrter Richtung – dann der, der glaubt, daß er besitzt, besessen? – Ein Irrtum, ein Ding, das nicht da ist. Abwesenheit von Geist; – etwas, das nur durch sein nicht vorhanden sein glänzt.

Dieser Glanz entspricht aber dem Glitzern einer Oberfläche, die nur durch Widerspiegelung fremder Energien Licht erzeugen kann. Der Glanz solch oberflächlicher Schönheit ist nur Widerschein, äußerlicher Schmuck, genährt durch fremdes Leuchten. „Anmut“ dagegen strahlt von innen heraus als eigene Schönheit eines tiefen inneren Lichtes.

Wenn also die Begriffe unseres modernen Geldverkehrs (magische) Abstractionen sind, und sich sowohl von ihrer Herkunft her, als auch in unserer tatsächlichen gegenwärtigen Alltagswelt eben auch als ausgesprochen destruktiv erweisen können¹⁶, so finden wir zum einen darin die Entsprechung zum Bild der in vielen Kulturen vorhandenen Vorstellung von der fortschreitenden Dekadenz der Zeitalter (auf ein goldenes folgt ein silbernes, auf ein silbernes ein ehernes, auf das eherne das hölzerne u.s.w.¹⁷), womit eine Abnahme der Qualität der fließenden Energien und Kräfte gemeint ist, zum anderen die Doppelbedeutung der Begriffe selbst, hinter deren maskenhaften Abstractionen der Zugang zur „Freude an der Materie“ uns vorerst noch verschlossen und verschleiert bleibt ...

„Die Tatsache, daß immer mehr Dinge für Geld zu haben sind, (..) hat zur Folge, daß die Dinge schließlich nur noch so weit gelten, wie sie Geld kosten, und daß die Wertqualität, mit der wir sie empfinden, nur als eine Funktion des Mehr oder Weniger ihres Geldpreises erscheint.“¹⁸ „Unter sich gleichwertige, aber verschiedenartige Objekte erleiden durch ihre – wenn auch mittelbare oder ideelle, durch das Geld herbeigeführte – Austauschbarkeit eine Herabsetzung der Bedeutung ihrer Individualität.“¹⁹ „Über wen die Tatsache, daß man alle möglichen Mannigfaltigkeiten des Lebens für eben diesselbe Geldsumme haben kann, innerlich Macht gewonnen hat, der muß blasirt werden. Er fühlt alle Dinge in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung, nicht wert, sich dadurch zu einer Reaktion, insbesondere des Willens, aufregen zu lassen.“²⁰ „[Das Geld] löst den Gegenstand aus der subjektiven Beziehung zur Persönlichkeit heraus.“²¹ „Indem (..) das Geld selbst überall und zu allem Mittel ist, werden dadurch die Inhalte des Daseins in einen ungeheuren teleologischen Zusammenhang eingestellt, in dem keiner der erste und keiner der letzte ist.“²² „Das Geld (..) schafft zwar Beziehungen zwischen den Menschen, aber es läßt die Menschen außerhalb derselben, es ist das genaue Äquivalent für sachliche Leistungen; aber ein sehr inadäquates für das Individuelle und Personale an ihnen (..)“²³ „(..) so sind innerhalb des Geldgeschäfts alle Personen gleichwertig, nicht, weil jede, sondern weil keine etwas wert ist, sondern nur das Geld.“²⁴

16 Den Zusammenhang zwischen den archaischen Formen der Magie, etwa Zaubersprüche zu brauen und durch ungewaltige Kraft Steine und Dinge zu setzen, – diesen Zusammenhang zwischen dem Glauben an diese Kraft und unserer modernen Geldwirtschaft zu verdeutlichen wird auf heitere Weise in dem französischen Comic „Asterix und Obelix“ versucht. – Obelix, der durch seinen Namen schon an die für sein Wesen so wichtigen Bratspieße erinnert, – und außerdem an die Obeliskien, die er (als gallische Version derselben) als „Hinkelsteine“ <Menhire> produziert und liefert – („Große Steine, die man überall hinstellen kann.“) <„Das Problem ist, daß niemand bis heute weiß, wozu sie überhaupt da sind“> – dieser Obelix wird in dem Band „Obelix & Co KG GmbH“ zum Großindustriellen. In lustiger und ironischer Weise werden hier die modernen Wirtschafts- und Kulturzusammenhänge verdeutlicht, karikiert und persifliert. René Goscinny et Albert Uderzo, Obélix et Compagnie, Neuilly-sur-Seine 1976.

17 vgl. dazu neben den vielen griechischen und anderen europäischen Mythen auch: Michael Oppitz, Schamanen im Blinden Land, Frankfurt 1981, S.1ff.

18 Georg Simmel, Philosophie des Geldes, München und Leipzig 1930, S.293

19 ebenda S.435

22 ebenda S.482

20 ebenda S.264f.

23 ebenda S.321

21 ebenda S.28

24 ebenda S.483

Das Geld schiebt sich zwischen Mensch und Mensch, zwischen Mensch und Ware²⁵.
Doch dieser falsche Traum vom Leben entdeckt sich im Theater schließlich (– im Theater, das die Welt bedeutet –) als Alptraum:

»Dies ist wahr:

Drum zäumen wollen wir den rauhen Mut, die Wut, das jähe Beben,
die Ehrsucht und den Geiz und alles wilde Streben,
denn wir Träumen !

In den Räumen
der Wunderwelt worin wir schweben
ist das ganze Leben nur ein Traum.
Und jeder Mensch in diesem Raum
er träumt sein ganzes Sein und Tun,
bis dann zuletzt der Traum zerbricht.
Er träumt es wohl, und glaubt es dennoch nicht.
Der König träumt: er sei ein König
und tief in diesen Wahnsinnstraum versenkt
gebietet er und herrscht und lenkt,
und alles ist ihm unterthänig;
Doch in des Todes Asche bricht der Wahn,
zerstäubt das Glück im Zeitenwind
und erst im Todesschlaf erwacht
das Erdenkind.

Wen kommt da noch Macht und Herrschaft lüstern an?

Der Reiche träumt: er sei reich
und Schätze zeigen sich sogleich
und bringen doch nur Sorgen
Der Arme träumt die Armut nur:
er sei bedürftig und bedrückt, sein Lebenstraum
entstellt, mißglückt,
der Traum, den er in Not vom Glück wollt borgen.
Es träumet wer vom Glücke träumt,
es träumet, wer da sorgt und rennt,
wer liebt, und wer von Haß entbrennt
Kurz auf dem weiten Erdenballe
Was alle sind, das träumen alle
obgleich nicht einer es erkennt.
Und also träum ich jetzt ich sei gefangen im Kerker
und mit Schmach gebunden
wie ich vor wenig Stunden noch geträumt
ich wäre frei !

Was ist das Leben ? Irrwahn bloß !

Was ist das Leben ?

Hohler eitler Schaum

Nur Wehn,

ein täuschend Bild, ein Schatten kaum
und wenig kann das größte Glück uns geben,
denn nur ein Traum ist alles Leben —

Und selbst die Träume sind ein Traum. «²⁶

Der tätige Mensch wird also zum Schluß wieder von seinen Taten eingeholt oder sogar überholt (heute mehr denn je), wenn er neben seiner Befähigung zur Tat – und er muß immer schneller rennen – nicht noch andere Fähigkeiten setzt, die ihm auch zu eigen sind. So kann zum Beispiel nicht nur der Wal träumen und meditieren, wenn er handlos die weiten Räume des Ozeans bereist.

25 Alfred Meier, Die Kommerzialisierung der Kultur, Winterthur 1965, S.52

Georg Simmel, Philosophie des Geldes, München und Leipzig 1930, S.543

26 Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño (Das Leben ist Traum), 2.Akt 16.Szene /
(nach anderer Zählung:) 3.Akt 10.Szene

Nach diesem kurzen Einblick in das Wesen des Geldes möchte ich zurückkehren zu der Wirklichkeit des antiken Theaters. Dabei soll seine hohe kulturelle Evidenz (wenn wir die Antike auf eine kurze Zeit des klassischen Griechentums beschränken) zunächst aber ganz unberücksichtigt bleiben und nur das Wesen einiger Tatbestände seiner wirtschaftlichen Existenz zur Sprache kommen.

Je stärker die religiösen Kulte, die Mysterien und Feste, aus denen auch das Theater entstanden ist, und deren Ur-Bestandteil schon theatrale Formen waren, – je stärker diese religiösen Kulte institutionalisiert wurden und zu festen Einrichtungen des geregelten gesellschaftlichen Lebens gemacht wurden, waren sie auch um so mehr abhängig von einer geregelten, zuverlässigen Quelle wirtschaftlicher Unterstützung.

Die freiwilligen Gaben der Teilnehmer an dem Ritus oder an der Veranstaltung waren schließlich im Verlauf gesellschaftlicher Fortentwicklung eine zu unsichere und gemessen an den Ansprüchen der Ausgaben zu geringe wirtschaftliche Rückendeckung. Da der Kult der Allgemeinheit zugänglich war und jeden freien Bürger der Polis anging (- selbst in den „Geheimkult“ z.B. von Eleusis waren alle freien männlichen Bürger Athens eingeweiht -)¹, übernahm die Allgemeinheit - der Staat, die Polis - die Kosten der Kulte².

Außerdem konnte sich der Stolz und der Reichtum der aufblühenden griechischen Städte in den Tempel-, Kult- und Theaterbauwerken selbst am herrlichsten bespiegeln, repräsentieren, preisen und entfalten.

Kult war Staatsangelegenheit.

Theater war Staatskult, denn der Staat sah das Theater nach wie vor als einen Teil des staatlichen Gottesdienstes an³.

Die griechischen Schauspieler waren Staatsbeamte⁴.

Sie wurden also aus der Staatskasse bezahlt⁵.

Auch hatten sie eine hohe gesellschaftliche Stellung inne, genossen hohes gesellschaftliches Ansehen und verfügten über eine Reihe von Sonderrechten (auf Wunsch Befreiung vom Kriegsdienst, Steuerfreiheit, Immunität)⁶.

1 Jacob Burckhardt, Kulturgeschichte Griechenlands, Olten 1934, S.539

2 ebenda

3 Norberto Bertassi, Der Berufsschauspieler, Probleme und Analysen aus wirtschaftlicher Sicht, Wien 1981, S.4

4 Hans Georg Marek, Der Schauspieler im Lichte der Soziologie, Bd. 1-3, Wien 1956 - 57, Band 1: Der Schauspieler in seiner gesellschaftlichen und rechtlichen Stellung im alten Rom, 1956, S.13

5 Max Herrmann, Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit, Berlin 1962, S.188

6 Hans Georg Marek, Der Schauspieler im Lichte der Soziologie, Bd.1, Wien 1956, S.15

vgl. auch: Heinz Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, Salzburg 1979, S.27:

„Es gab so berühmte Schauspieler wie Theodoros, Aristodemos oder Neoptolemos, die mit ihren Truppen vielerorts Gastspiele gaben. Die Freude an den theatralischen Festen wuchs allmählich so sehr, daß - vorerst in Attika - bald jede Stadtgemeinde ihre eigenen szenischen Spiele haben wollte. So entstanden wandernde Schauspieler-Truppen unter der Leitung einzelner hervorragender Protagonisten. Da diese führenden Künstler sich großen persönlichen Ansehens erfreuten, wurden sie, wenn sie ihre Gastspiele auch in Makedonien gaben, wiederholt als Gesandte zu Philipp geschickt, „um dem König die Wünsche des athenischen Volkes vorzutragen“. (O. Lüders, Die dionysischen Künstler, Berlin 1873, S.55) Und der König empfing sie auf das Zuversprechendste. Sie genossen ja auch sonst „besondere Rechte des öffentlichen Schutzes, der Unverletzlichkeit und der freien Bewegung auch in Krisenzeiten“. (Schäfer, Demosthenes und seine Zeit, Bd.II, S.180ff.)“

Weitere Einzelheiten der griechischen Theaterwirtschaft sind an anderer Stelle bereits ausführlicher dargelegt und behandelt worden⁷. Folgende Fakten verdienen jedoch in unserem Gesamtzusammenhang größeres Interesse⁸:

1. Die Schauspieler werden vom Staat bezahlt.
2. Die Honorierung und Ausstattung des zumeist ehrenamtlichen Chores wird von reichen Bürgern (Mäzenen) getragen.
3. Für bautechnische Notwendigkeiten und anderes (Bühnenbild, Maschinen, etc.) hat ein θεατρώνης (Theatrónes) oder θεατροπώλης (Theatropóles) (=Theaterpächter) aufzukommen, der dafür das Eintrittsgeld bekommt.
4. Eintritt zahlen müssen aber nur Fremde und Metöken (ortsansässige Fremde ohne politische Rechte).

Das Eintrittsgeld der Bürger von zwei Obolen wird durch das sogenannte θεωρικόν (theorikón) (=Schaugeld) aus der Staatskasse gezahlt⁹.

5. Wettkampfpreise und andere Auszeichnungen zahlt der Staat oder die Schauspielergilde, in der „alle mit dem Theater irgendwie in Verbindung stehenden Personen (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται = die Künstler um Dionysos) vereinigt sind.“¹⁰
6. Der Eintritt war frei. Die erhaltenen Eintrittskarten (Platzkarten) wurden offenbar unentgeltlich an das Publikum verteilt¹¹.
7. Die Theaterveranstaltungen wurden nicht ständig d.h. täglich oder wöchentlich dargeboten, sondern sie wurden innerhalb von regelmäßigen Festspielen mit großen dazwischenliegenden Zeitabständen aufgeführt.
8. Theaterspiele waren Massenveranstaltungen. Am Theater nahm die gesamte Polis teil (alle Freien und deren Familien).

Die Antiken Theater haben Platz für 10000 - 40000 Zuschauer¹².

7 s. z.B.: Albert Müller, Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer, Freiburg 1886, S.308 - 404
Gustav Öhmichen und Paul Stengel, Die griechischen Sakralheiligtümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer, München 1890
Teil 2, Das Bühnenwesen der Griechen und Römer (Öhmichen)
Eduard Moritz, Das Antike Theater, Karlsruhe 1910

8 Sie gelten für die Zeit der Blüte des griechischen Theaters, die für uns heute hauptsächlich bestimmt wird durch das Wirken der Dichter Aischylos (525 - 456), Sophokles (~496 - 406), Euripides (~480 - 407) und Aristophanes (~455 - 385) vor Christus.

9 vgl. auch: Max Herrmann, Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit, Berlin 1962, S.188

Zunächst wurden nur ganz bestimmte Ehrenplätze (Prohedrie-Sitze) von der Staatskasse bezahlt. Das Theorikon wurde dann zunächst von Perikles nur für die Armen und Mittellosen bewilligt, bis dann schließlich in der Zeit der absoluten Demokratie (422 - 404 v. Chr.) ein Vorschlag von Kleophon als Gesetz angenommen wurde, demzufolge der Staat den gesamten Betrag der Eintrittsgelder zu begleichen hatte. (vgl. I. Musenides, Aischylos und sein Theater; in: Die Bühnenkunst der Antike, Bd.I, Berlin 1937, S.275ff.)

10 Max Herrmann, Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst .., Berlin 1962, S.188

11 ebenda S.190

Nach Kindermann gab es nur die Kennzeichnung des Sitz-Blockes (Kerkides) im Theater. Es gab also keine Sitznummerierung, sondern nur das Recht auf einen Platz in einem bestimmten Reihenblock. (Heinz Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, Salzburg 1979, S.21)
Wir dürfen daher annehmen, daß die Platzkarten nur aus organisationstechnischen Gründen vergeben wurden, um den Massensturm des Volkes bewältigen zu können und die Theaterveranstaltung ohne allzu große Turbulenzen "über die Bühne" zu bringen.
Die Sitzgruppen waren nach Wohnbezirken eingeteilt. (Kindermann, ebenda, S.26)

12 s. Heinz Kindermann, Das Theaterpublikum der Antike, Salzburg 1979, S.18f.

Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch, Das Griechische Theater, Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater, Aalen 1966, S.44

Siegfried Melchinger, Das Theater der Tragödie, München 1974, S.5

Platon, Symposion, 175 e

Die hohe kulturelle und geistige Blüte der griechischen Kleinstaaten hat das gigantische römische Imperium nie erreicht.

Dem kriegesischen und zweckdienlichen Denken der Römer fehlten die kultischen und ideellen Voraussetzungen, das Theater zu der geistigen Höhe, Klarheit und Durchleuchtungskraft zu bringen, wie es in Griechenland geschehen war.

Die Römer waren harte, nüchterne Denker; ihr Geist war weniger den Musen zugewandt, um so mehr aber der Pflege des Rechtswesens und der Kriegskunst¹.

Das Theater war in Rom nie ein Staatskult gewesen und spielte sich auch gesellschaftlich auf einer ganz anderen Ebene ab als in Griechenland.

Kult und Propaganda waren immer eng verquickt und spielten nie frei vom jeweiligen politischen Kalkül².

Das römische Theater wurde durchweg von den Privatkassen einzelner Mäzene getragen, die sich damit beim Volke Ruhm, Ansehen und politischen Einfluß erwarben. Schon in der Republik erkaufte sich die Bewerber um wichtige Staatsämter die Volkstimmen bei den Wahlen, indem sie auf eigene Kosten Theater- und Circusspiele veranstalteten oder - wie Pompeius - sogar eigene Theater bauen liessen³.

„Panem et circenses“:

Mit Brot und Spielen wurde das Volk beherrscht, unter Kontrolle gehalten und auf politische Entscheidungen eingestimmt.

Die Kaiser selbst waren in solchem Sinne freigebig oder zahlten aus ihrem Privatvermögen die Kosten von Spielen, um sich die Volksgunst, von der sie abhängig waren, zu erhalten und zu sichern⁴.

» Das Verlangen der plebs urbana nach Unterhaltung wurde für Kaiser und Beamte zu einem zentralen innenpolitischen Problem.«⁵

Circus, Theater und Gladiatorenkämpfe dienten also in erster Linie der Ablenkung und Zerstreung der unberechenbar gewordenen brodelnden Kraft des gemeinen Volkes, dessen Sinne in den künstlichen Arenae jedoch nach Belieben geführt, gekitzelt und entladen werden konnten⁶.

Der Eintritt war für das Volk frei. Gespielt wurden aber weitgehend alliterarische Stücke⁷.

Neben dem Versuch, die griechische Blüte wieder zu erreichen, können wir in Rom auch die Schattenseite des Theaters betrachten, die entsteht, wenn das Spiel der Masken nicht durchbrochen wird, sondern davor stehen bleibt und sich Nahrung sucht in vordergründigen Scheineffekten.

1 s. dazu: F. Klinger, Dichter und Dichtkunst im alten Rom (1947); in: Römische Geisteswelt, 5. Aufl., München 1965, S.161

2 vgl. Horst-Dieter Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978, S.125

3 ebenda S.121

4 Max Herrmann, Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst .., Berlin 1962, S.190

5 Horst-Dieter Blume, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978, S.129

6 vgl. ebenda

7 ebenda S.106

Das Theater und die Schauspielerei rückten wieder in die Nähe der Prostitution.

prostituere = etwas davorstellen, etwas anstelle von hinstellen,
etwas für etwas anderes ausgeben <Compositum aus *pro* und *statuo*>

pro = über hinaus, vor, für, anstelle von

statuo = machen, daß etwas steht, hinstellen, aufstellen, stehen lassen, errichten;
hemmen; sich in den Kopf setzen, sich vorstellen, glauben, dafürhalten;
setzen, festsetzen, bestimmen <aus *statum* (festgesetzt), dem Supinum von *sisto*>

sisto = irgendwo stehen machen, wohin stellen, hinstellen, hinbringen, bringen,
etwas stillstehen machen <Reduplikation von *sto*>

sto = stehen → stillstehen, unbeweglich dastehen

Allgemeiner ausgedrückt ist Prostitution also jeder Gebrauch von Körpern, der seinem Eigen-Sein entfremdet wird.

Der finanzielle Aspekt, der soziale Status oder irgend ein anderer vorder-gründiger Aspekt liegen als Maske oder Fessel vor dem geistigen Hintergrund des Spieles.

Schauspieler im römischen Reich waren hauptsächlich versklavte Menschen, zumindest gehörten sie jedoch zu den sozial am tiefsten liegenden Schichten⁸.

Ein sozialer Aufstieg erfolgte selten; und wenn, dann vorwiegend durch sexuelle Beziehungen zu den Mäzenen, die den Theaterbetrieb finanzierten⁹.

Auch die Aufführungen spielten oft mit den Reizen einer vordergründigen Entblößung und waren so dem Milieu der Prostitution sehr nah verwandt.

» Frauenrollen waren grundsätzlich mit Frauen besetzt, und die vielberedete, unerläßliche *nudatio mimarum* – ursprünglich einmal ein Fruchtbarkeitsritus – diente als Striptease-Darbietung nur mehr der Schaulust. «¹⁰

– Sie gipfelten schließlich in den Perversionen der späten römischen Zeit, in dem die Massen in den blutgetränkten Mauern des Kolosseums sich dem Kitzel verfälschter, weil aus ihrem Zusammenhang gerissener, Lüste hingeben konnten.

Neben Gladiatorenkämpfen, Seeschlachten und Christenverfolgungen wurden dort auch die alten griechischen Tragödien angeboten, pervertiert allerdings:

In ihren mythischen Bedeutungen unverstanden und herausgerissen aus dem inneren Zusammenhang, nur um des Effektes willen eines Mordes oder einer orgiastischen Bluttat.

Das, was im griechischen Theater noch Spiel war, Spiel war und Symbol der inneren Gesetze, geschützt durch die Regel des „als ob“, zerbrach.

Morde und Brutalitäten wurden im griechischen Theater nie gezeigt, geschahen immer nur im "Off", über die - Geschehen - dann berichtet wurde.

Nicht so in Rom.

Man stelle sich vor:

Medea tötet tatsächlich ihre Kinder, aber nicht Medea, sondern eine Schauspielerin tötet Kinder.

Pentheus wird tatsächlich von einem Schwarm wildgewordener Frauen zerrissen und zerfleischt, aber nicht Pentheus, sondern ein echter Schauspieler vor den Augen des geilen Mob.

8 s. Hans Georg Marek, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie*, Bd.1, Wien 1956, S.41f.

9 Norberto Bertassi, *Der Berufsschauspieler ..*, Wien 1981, S.6

10 Horst-Dieter Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, Darmstadt 1978, S.129

„Der beunruhigendste Aspekt des römischen Sadismus war der Einbau des Schaulustmords in die Handlung eines Theaterstücks oder einer dramatisierten Szene aus der Mythologie. Dies geschah, indem der Schauspieler, der die Rolle bis zum Todespunkt gespielt hatte, in diesem Moment von einem „Verbrecher“, einem „Feind“ oder einfach einem beliebigen Sklaven abgelöst wurde, der nun von Tieren zerfleischt, lebend verbrannt oder nach verschiedenen Torturen ans Kreuz geschlagen wurde. Das Publikum erlebte dann als Teil des Theaterstücks die echten Todesqualen eines Menschen. (..) Dramatisierte man beispielsweise die Herkuleslegende, verbrannte der Held am Ende im Nessosgewande. Sollte Aktaion dargestellt werden, wurde ein lebender Mensch auf der Bühne von Hunden zerfleischt. Sollte die Geschichte des Mucius Scaevola dargestellt werden, mußte jemand herhalten, dem man auf offener Bühne die Hand abbrannte. Sollten die Leiden des Attis dargestellt werden, schnitt man jemandem auf der Bühne den Penis ab und tötete ihn dann später. Sollte die Legende vom Tod des Orpheus vorgeführt werden, mußten Schauspielerinnen einen lebenden Menschen auf offener Bühne mit ihren Händen zerreißen. (..) [etc.] Der Mythos der Alten war reich an solchen Szenen. Und wenn man gar nichts Besseres denken konnte, beauftragte man einen Bühnenschriftsteller, irgend etwas Blutiges zu schreiben, das von Verurteilten gespielt werden konnte. Seneca, der „Erzieher“ Neros, (..) gab auch hier ein Vorbild mit zehn Tragödien, von denen die meisten aus Sadismen bestehen. Seine *Medea* bringt im Gegensatz zu den Meisterwerken des Sophokles und Euripides all jene Greueltaten auf die Bühne, die diese Autoren wohlweislich „im Off“ stattfinden ließen. Da tötet die Mutter auf offener Bühne ihren Knaben, dann einen zweiten, und wirft die Leichen dem Vater vor die Füße. Da mordet *Herakles* in ähnlicher Weise seine Kinder auf offener Bühne. Da tötet sich *Jokaste* im *Ödipus* auf der Bühne, indem sie sich das Schwert in den Leib stößt. Im *Thyestes* wird ein Kind zerstückelt und dem Vater als Mahlzeit serviert ..“¹¹

» Das Theater kann, von guten Geistern verlassen, das traurigste Gewerbe, die armseligste Prostitution sein. Aber die Leidenschaft Theater zu schauen, Theater zu spielen, ist ein Elementartrieb des Menschen. Und dieser Trieb wird Schauspieler und Zuschauer immer wieder zum Spiel zusammenführen und jenes höchste, alleinseligmachende Theater schaffen. «¹²

Wenn Theater Spiel ist, dann fand Theater in Rom sein Ende¹³, und im Zusammenhang ist es anhand dieses klassischen Beispiels für uns interessant, wodurch der Spielcharakter sich verfälschen lässt¹⁴.

Betrachten wir das soeben Geschilderte jedoch vorerst nur als ein historisches Phaenomen und verschieben wir die weitere Verdeutlichung der Zusammenhänge zunächst auf eine spätere Stelle.

11 Ernest Borneman, *Das Patriarchat, Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems*, Frankfurt 1975, S.466f.

[E. Borneman verkennt in dieser drastischen Beschreibung, die den Greueln der spätrömischen Perversionen zwar wohl gerecht wird, allerdings, daß ausgerechnet Seneca – von den Ideen der Stoa geleitet (und in seiner späteren geistigen Bedeutung übrigens auch von hohem Einfluß auf beispielsweise die französische Tragödie (Corneille), Schillers Ideen vom Theater als moralischer Anstalt, oder auch in der Moderne auf Bertolt Brecht, Peter Hacks oder (in der Welt der Literatur:) Günter Grass) – Grausamkeiten auf der Bühne aber zumindest von der ursprünglichen Intention her eher aus Erzieherischen denn aus Gründen der Sensations- oder Effekthascherei zu zeigen bereit war.]

12 Max Reinhardt, *Rede über den Schauspieler*, New York 1928, S.10

13 gemäß Johan Huizinga, *Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956, S.37

14 s. dazu: Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen, Maske und Rausch*, München und Wien 1960, S.52ff.: Korruption der Spiele

5. „Die Christenheit oder Europa“

- a) Die monotheistischen Kulturen und die Darstellung des Göttlichen
- b) Das Christentum im Umgang mit dem Dionysischen
- c) Die vorläufige Wiedergeburt des Theaters in Europa

a.

Das Christentum hat zum Theater immer ein recht merkwürdiges Verhältnis gehabt. Es ist bemerkenswert, daß die jüdische Tradition, die zweite Wurzel der europäischen Kultur neben der polytheistischen griechisch-römischen, trotz des bis heute unbestreitbar hohen künstlerischen und geistigen Potentials kaum nennenswerte Nachrichten aus dem Theaterbereich liefert.

Das Theater findet unter anderem seinen Ursprung im Schamanismus und in den religiösen Vorstellungen und Riten matriarchalischer, also polytheistischer Kulturen; es kann aber nichts anfangen mit den sehr abstracten Gottesvorstellungen monotheistischer Systeme. Das liegt zum einen an dem – durch die patriarchalischen Strukturen dieser Systeme bedingten – recht zwiespältigen Verhältnis zur konkreten Sinnlichkeit und somit auch zum Theater, zum anderen an der Furcht dieser Religionen, das Göttliche überhaupt darzustellen, da es nach ihren Auffassungen letztendlich nicht erfahrbar und darstellbar ist.

Für Sigmund Freud ist beispielsweise auch der Islam ein Beispiel für solch eine Religion des „Triebverzichtes“, eben auch eines Verzichtes auf das menschliche Bedürfnis, das Göttliche sich sinnlich erfahrbar zu machen, wobei die überaus reichen Ornamente in der islamischen Kunst als Sublimationen dieses Triebes zu werten sind, der durch das Bildverbot zunächst unterdrückt worden war¹.

» ICH

bin dein Gott,
der dich führte aus dem Lande Ägypten, aus dem Dienstfrönerhaus.

Nicht sei dir andere Gottheit neben meinem Angesicht.

Nicht mache dir Schnitzwerk noch irgend Gestalt des, was im Himmel ringsoben,
was auf Erden ringsunten, was im Wasser ringsunter der Erde ist,

wirf dich nicht hin,

diene ihnen nicht,

denn ICH dein Gott

bin ein eifernder Gott,

bedenkend Fehl von Vätern an Söhnen, am dritten und vierten Glied, denen die
mich hassen,

aber Huld antuend ins tausendste

denen die mich lieben und meine Gebote wahren.

Trage nicht SEINEN deines Gottes Namen auf den Wahn,

denn nicht freispricht ER ihn, der seinen Namen trägt auf den Wahn. «²

1 Sigmund Freud, Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Frankfurt 1964, S.153
vgl. aber auch z.B.: Lloyd Khan (ed.); Lebensräume, Möglichkeiten der Architektur zwischen
Funktion & Phantasie, Haldenwang 1979, S.191ff.: David Saltmann, Arabische
Ornamente entschlüsseln

2 2. Mose 20, 2-7

Die patriarchalischen Strukturen bedingen Probleme mit der Sinnlichkeit überhaupt (durch Unterdrückung des weiblichen Prinzips in Mann und Frau), die Errichtung und Befestigung der monotheistischen Gottvorstellungen das Bildverbot;

das eine resultiert aus dem anderen.

Bilder von der Welt können gefährlich sein, wenn man ihnen mehr Aufmerksamkeit widmet, als der Welt selbst.

Nicht ohne Grund findet auch das jüdische Genie seine höchste Kreativität in den eher abstracten oder „undinglichen“ Künsten: Musik, Literatur und Wissenschaft, dort aber in auffälliger Dominanz.

» Moshe weidete die Schafe Jitros seines Schwiegervaters,
Priesters von Midjan.

Er trieb die Schafe hinter die Wüste und kam an den Berg Gottes,
zum Choreb.

Da ließ SEIN Bote sich ihm sehen in der Lohe eines Feuers aus
mitten dem Dorn.

Er sah:

da, der Dorn brennt im Feuer, doch der Dorn ist nicht verzehrt.

Moshe sprach:

Ich will doch hintreten und ansehen diese große Sicht –
warum der Dorn nicht verbrennt.

Als ER aber sah, daß er hintrat, um anzusehen,
rief Gott ihm mitten aus dem Dorn

und sprach:

Moshe ! Moshe !

Er sprach:

Hier bin ich.

Er aber sprach:

Nahe nicht heran !

Streif deine Schuhe von deinen Füßen !

denn der Ort, darauf du stehst, Boden der Heiligung ist.

Und sprach:

Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams,
der Gott Jizchaks, der Gott Jaakobs.

Moshe barg sein Antlitz,

denn er scheute, zum Göttlichen hinzublicken.

... «³

Erst in der Figur des Christus wird diese Gott und Sinn Ferne überwunden.

Der patriarchalische Monotheismus ließe Götter auf der Bühne - den Brettern, die ja die Welt be-deuten - nicht zu, höchstens Menschen;

erst durch das Christentum ist das Göttliche im Menschen wiederauferstanden.

b. Jedoch:

Es hat ideell den jüdischen Glauben zwar überwunden oder zum Abschluß oder zur Erfüllung gebracht, in der Praxis ist es aber aus ihm hervorgegangen.

Dennoch waren Darstellungen des Göttlichen oder nicht nur vordergründig Menschlichen wieder möglich.

3 2. Mose 3, 2 - 6

Wenn das, welches das zunächst nur Menschliche — im Sinne des Konkreten, Banalen und Alltäglichen — überwindet und über es hinausweist, erst Kunst ist, wirkliche und hohe Kunst, dann waren die Voraussetzungen für eine neue Kultur geschaffen.

Das Selbstverständnis der europäischen Kultur lebt infolgedessen zum großen Teil von der überreichen Überlieferung seiner bildnerischen und plastischen Kunst- und Bauwerke, seiner Kathedralen, Statuen, Figuren und Gemälde.

Die Kirche ist das Vehikel der christlichen Idee; sie selbst stellt sich gerne als Schiff dar, oder als die ärmliche provisorische Futterkrippe für das Vieh, in die das göttliche Kind gelegt worden ist.

Doch diese Kirche war bald zu großer Macht und Reichtum gekommen und vergab Aufträge an Künstler, die diese provisorische Futterkrippe mit Kunstwerken veredeln sollten. Doch schon vor diesen reichen Bau- und Steinmetzzeiten entstanden viele christliche Kunstwerke, und viele ihrer Schöpfer waren gleichzeitig auch ihre Priester.

Doch außer vielleicht in der Figur von Calderon ist es nie zu einer glücklichen Verbindung von hoher Theaterkunst und Kirche in der europäischen Geschichte gekommen.

Dabei weisen die Erscheinungen von Dionysos, dem griechischen Gott des Theaters, und Christus überraschend viele Parallelen auf. Beide sind sie vom obersten göttlichen Prinzip gezeugt und ausgetragen von einer menschlichen Frau. — Bei Dionysos kam es allerdings nach der Mythologie zu einer unglücklichen Frühgeburt, so daß der abgegangene Fötus in den männlichen Vaterschoß zunächst zurückgenommen wurde. — Beider Mysterium benutzt Brot und Wein (bei Dionysos in Verbindung mit Demeter), beider Mysterium deutet hin auf Tod und Wiederauferstehung.

Beide, Christus wie Dionysos, werden sie in ihrer angestammten Heimat nicht anerkannt, und beide tragen sie in Kunst und Erzählungen nicht ausgesprochen männlich harte, = rein patriarchalische Züge, sondern sind bekannt für ihre auch Weiblichkeit, Weichheit, Lieblichkeit und Sinnlichkeit. Beider Mysterium ist das Leid. Beider Mütter werden mit dem Mond, dem Symbol des Weiblichen und Unbewußten, des Traumes und der Liebessehnsucht, in Verbindung gebracht.

Diese Affinität führte nicht nur in der ganzen abendländischen Geistesgeschichte zu einer Vermischung der dionysischen und christlichen Motive:⁴

— aus Dionysos, der eigentlich all die typischen Züge eines Schamanen trägt, vom Leidensweg und Tod und Wiederauferstehung bis hin zur psychischen Dissoziation, körperlich symbolisiert durch die Zerstreuung und Zerstörung seiner leiblichen Hülle und Identität, und später wieder deren Zusammensetzung, — aus diesem Dionysos wird Christus, der in diese Welt gesandt ist, und all das menschliche Leid eben auch erleidet, nur „daß kein Knochen mehr an ihm zerbrochen werden soll“,⁵ das heißt, daß seine Identität gefunden ist und gewahrt bleibt, —

4 vgl. Olof Gigon, Die antike Kultur und das Christentum, Gütersloh 1966, S.86ff. S.142ff.
Manfred Frank, Der kommende Gott, Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt 1982, u.a.: S.11ff. S.245ff. S.308ff.

5 Joh 19.36

aus dem Schamanen, dem Arzt, Priester und Helfer des Clans, der das Gleichgewicht mit dem Kosmos wiederherstellen soll, wenn es durch die Tabubrüche des Clans ins Ungleichgewicht geraten ist, – und der deswegen helfen kann, weil er im Laufe seiner Initiationen selbst in hohen persönlichen Krisen gewesen ist, sich selbst aber unter dem Beistand der freundlichen Hilfsgeister der Natur hatte heilen können, die ihm seitdem zu Diensten stehen (Hilf dir selbst, dann hilft dir Gott!) –

aus dieser Figur des Heilkundigen eines kleinen Stammes wird Christus, der Heiland der ganzen Welt, der auch durch die Nacht des Todes und der Hölle gegangen ist, um diese Welt zu erlösen.

Diese Affinität führte unter anderem auch dazu, daß das Zentralwerk des griechischen Theaters und des Dionysoskultes, die Bakchen des Euripides, Aufnahme in ein christliches Theaterstück finden konnte, in das byzantinische Euripidescento Χριστὸς πάσχων, Christus patiens⁶.

Diese Affinität führte aber im Negativen ebenfalls dazu, daß das frühe Christentum den Dionysoskult als Konkurrenten stark bekämpfte. Denn was das Christentum in der Spätantike vorfand, war schon eine Perversion der alten heiligen Kulte. Der verdorbene Dionysos aber ward der Kirche schnell zum Schreckgespenst.

Und so wie Dionysos der verbalhornte Christus war, finden wir im Teufel eine verbalhornisierte Form des Dionysos. Die Sinnesfreude von Europas Aufbruch war zerstört. Aus ihrer Derbheit wurde Ver-derbt-heit und aus ihrer Heiligkeit nackter Götzendienst. Der in dieser Polarität stehende Eros – als Brücke zwischen Körper und Geist – zerbrach, weil seine Pole verschwunden waren; und mit ihm verschwand seine Fröhlichkeit. Die noch ungeborene Evidenz des Dionysos hatte zu diesen schrecklichen Perversionen und somit zur Tötung des noch Ungeborenen geführt. Der heiligste Bereich war verdorben, und seine Blumen waren ausgetreten; jemand hatte trübes Gift in seine klaren Wasser eingegossen.

Die Personalität des Ungereiften und Bösen findet in fast allen Kulturen ihre Darstellung. Doch dem Christentum wurden die Symbole des Sinnlichen zum Bild des Bösen:

Stiere haben in fast allen heidnischen Religionen eine große Bedeutung, und Stierhörner finden wir auch im Dionysoskult⁷.

Der bocksbeinige Pan, ein Gott der Natur und der geheimnisvollen Mittagsstille, gehörte ebenfalls zum Gefolge des Dionysos; er trieb wohl auch Schabernack und konnte manchmal mitunter den berühmten panischen Schrecken auslösen, doch war er im Grunde menschenfreundlich. In höchster Sinnlichkeit erfüllte er das ganze Sein mit seinem Dasein und war so ein Symbol der Allgegenwart des Göttlichen in der Natur⁸. Er verlieh dem Teufel zu den Hörnern noch Schwanz und Hufe, um ihn endgültig der Lächerlichkeit unter den Menschen preiszugeben.

Man konnte die Sprache der Mythologie nicht mehr übersetzen und ihre Symbole

6 s. Zentralinstitut für alte Geschichte und Archaeologie der Deutschen Akademie der Wissenschaften (ed.), Schriften und Quellen der alten Welt, Band 30,1, Berlin 1972, S.28

7 vgl. Robert von Ranke Graves, Griechische Kulturgeschichte, Bd.1, Reinbek bei Hamburg 1960

8 s. dazu z.B. die späthellenistische Schäferdichtung Daphnis und Cloë von Longos

folglich nicht mehr verstehen.

Sowohl der ebenfalls gehörnte Pan, als auch der Stier bedeuten in der griechischen Mythologie häufig erotische Kraft und Ausstrahlung; – die junge Europa wird von Zeus in Gestalt eines Stieres entführt. Hörner, fast wie Strahlen, die dem Haupt entspiessen, symbolisieren weiterhin ein Vollsein von dieser Kraft, ein Vollsein von Gott, so zum Beispiel auch im Moses von Michelangelo eine höhere geistige Schau und Erleuchtung, eine besondere göttliche und geistige Kraft und Ausstrahlung⁹.

Eros und Geist bilden keine Gegensatzpaare, sondern im Gegenteil:

– bedingen einander sogar.

Doch jetzt symbolisierte der Gehörnte die gefesselte und damit verzerrte menschliche Sinnlichkeit.

Seltsamerweise aber ist das Theater immer noch am interessantesten geblieben, wenn er, der Teufel, auftritt, der verballhornisierte und gefesselte Dionysos, als menschliches Fluidum und psychisches Agens; – die andere unbewußte Seite unserer Seele, der geheimnisvolle Katalysator, der das Unbekannte und Dunkle offenbaren und sichtbar machen möchte¹⁰. Er steht für unbefreite und unfreie seelische Teilbereiche, für die Verwirrung und Hölle unserer selbst, die wir nicht wahr haben wollen, verdrängen, abspalten, und eben auf anderes, auf die Figur des Teufels projizieren.

Pentheus sieht in den Bakchen des Euripides nicht mehr in Dionysos den schönen Jüngling, in den er sich beinahe sogar verliebt hätte, sondern plötzlich ein Wesen mit Hörnern. Zunächst hieß es noch:

» Die Schatten der Schönheit, zärtliches Verlangen
weckend nach Liebeslust.. «¹¹

später aber dann:

» Ich sehe einen Stier, ein Kopf mit Hörnern.
Als Stier erscheinst du mir, der vor mir hergeht
und deiner Stirn entsprossen Hörner !
ja bist du denn ein Tier ? Zum Stier geworden bistu
in der Tat. «¹²

Auch Faust narrt sich selbst, durch sein unbedingtes Wissen wollen, durch sein Ringen um Erkenntnis, im Grunde durch seine Angst vor den unbekannten Abgründen der Existenz, die er mit und durch Wissen erhellen möchte; denn als Wissenschaftler kann er nicht Glauben und Vertrauen;

und Wissen ist Macht; Faust ringt um diese Macht; Faust ist Magier.

Dieser Faust narrt sich selbst in der Figur des Mephistopheles. Das also ist des Pudels Kern; Faustens alter ego. Ohne Zweifel entpuppt sich das Hündchen als sehr intelligent und voller geistiger Brillianz; doch ist Mephistopheles nur klug – nicht eigentlich genial. Den Leidensweg der Erlösung zu besteigen bleibt ihm selbst vorerst verwehrt.

9 Michelangelo Buonarroti: Moses vom Juliusgrab, S. Pietro in Vincoli, Rom; 1513 – 16
Nach anderer Meinung gehen die Hörner auf eine falsche Lesart der lateinischen Bibel zurück (facies cornuta <gehört>, statt facies coronata <strahlend>).

10 vgl. u.a. Hartmut Sierig, Narren und Totentänzer, eine theologische Interpretation moderner Dramatik, Hamburg 1968, S.35ff.: Die Erscheinung des Teufels

11 Euripides, Die Bakchen, V.455ff.

12 ebenda, V.920ff.

Der Teufel ist eine körperlose, nicht zum geistigen Bewußtsein erwachte Kraft, ein Gespenst seelischer Unreife, ein versteckter Wunsch, den wir nicht zugeben und Körper werden lassen wollen. Daraus ergibt sich das entsetzliche Verlangen dieses Gespenstes, Seelen und Körper zu besitzen, solange wir es nicht erlösen können.

In tieferer religiöser Bedeutung steht der Teufel für das Gefangensein des Geistes in sich selbst als Bild höchster narzisstischer und illusionistischer Schönheit, der schönste der Engel, Luzifer, der Träger des Lichtes, nicht das Licht selbst, sondern das im Irrtum befangene Gefäß.

Erst die Angst vor der eigenen Grenze, die Angst sich zu überwinden, macht den Teufel zum häßlichen, Furcht einjagenden Schreckgespenst.

Das Göttliche im Menschen aber steht für seine Fähigkeit, über seine Grenzen hinauszugehen.

Der Teufel ist ungeborene Religion.

» Wo keine Götter sind, walten Gespenster, und die eigentliche Entstehungszeit der europäischen Gespenster, die auch ihre Gestalt ziemlich vollständig erklärt, ist die Periode des Übergangs der griechischen Götterlehre in das Christentum. «¹³

Nur der Blick auf die starken vordergründigen Ent-fremdungen und Verfälschungen und auf die Perversionen des späten römischen Reiches,¹⁴ – nur der Blick auf diesen fürchterlichen „Religionsschlaf“, „jene Träume und Deliria eines heiligen Organs“,¹⁵ die eine tiefere Schau und Einsicht verhinderten und nur noch die Ansicht der Oberfläche zuließen, weil die Wasser der Sinne trübe und verschmutzt waren von Gier nach Macht und Besitz, von zu starkem Streben nach den Gefäßen – und nicht nach dem Inhalt; – nur der Blick auf diese Perversionen der Sinnlichkeit kann die so heftige augustinische Kritik am Theater verständlich machen und die starke ablehnende Haltung, mit der die früh mit Rom konfrontierte Kirche folglich allem Sinnlichen und so auch dem Theater in strenger Askese gegenüberstand¹⁶.

» Jesus, über dem Friede sei, hat gesagt:
Die Welt ist eine Brücke. Geht über sie hinüber,
aber laßt euch nicht auf ihr nieder. «¹⁷

Der „epikureische“ Blick im negativen Sinne nur auf das Junge und Schöne, das Kräftige und Starke, das Reiche, Fröhliche und Gesunde macht die Kraft erlahmen, auch das Alte und Häßliche, Schwache und Kranke, Traurige und Arme als Bestandteil des Lebens kost-bar und wert-voll, als sinn-voll zu betrachten und lieben zu können.

Die Einsicht der Tatsache, daß die Sinnerfahrung der Welt an der Oberfläche kleben bleiben konnte, führte zu dem Wunsch, sich vor der Unzulänglichkeit menschlicher

13 Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg), Die Christenheit oder Europa (1799), Reinbek bei Hamburg 1963, S.48

14 s. S.31 u. S.32

15 Novalis, Die Christenheit oder Europa, .. , S.48

16 vgl. Augustinus, Bekenntnisse, 3, 2–4

Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969, S.28f.

W. Weismann, Kirche und Schauspiele, Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin, Würzburg 1972

H. Jürgens, Pompa Diaboli, Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 46, Stuttgart 1972

17 Inschrift am südlichen Hauptportal der Moschee von Fathpur – Sikri, Indien, 1601 angebracht

Sinneswahrnehmung zu schützen. Ab und zu machte man die Augen zu, um sich seiner inne zu werden; doch einige machten die Augen für immer zu und taten jedes Sinnenerlebnis als Irrtum und Verführung ab.

Auch die europäische Geschichte kennt Puritaner, Bilderstürmer und Calvinisten.

Doch dieses alles gipfelte - jetzt schlug das Pendel ganz ins andere Extrem herüber - in der Überdehnung der überzogenen Askese, der Selbstkasteiung und Selbstgeißelung der Flagellanten in einer geistigen Epoche und Entwicklungsstufe, die wir in diesem Falle zu Recht mit Schauern und im negativen Sinne „finsterstes Mittelalter“ nennen. In ihrem Haß auf alles Weltliche - Haß ist entsetzlich verhinderte Liebe - konnten sie ihre Lust am Leben schließlich nur noch finden in der Wut gegen diese Lust, in der Wut gegen sich selbst; - bis hin zur Selbstverstümmelung und Selbstkastration.

Das Bild Gottes im Menschen war noch nicht reif, gezeigt und geschaut zu werden. „Ich bin“, eine lange Zeit muß noch vergehen, bis Menschen sich so nennen dürfen.

In der Antike hatte das Theater einen hohen Stellenwert, und die Theaterkünstler standen deshalb auch in einem hohen Ansehen. Ihre materielle und finanzielle Existenz war ebenfalls gesichert. Erst durch den Zerfall des hohen griechischen Geistes zerbrachen auch die Sitten, und das Theater pervertierte. Was das Christentum vorfand, war nicht das Theater der Antike, sondern das schreckliche Kolosseum, in dem neben ganz sinnloser oder sinnvergessener oder sinnentstellter Nacktheit Blutorgien gezeigt wurden und seine Märtyrer starben. Da niemand Theater mehr verstand, kippte man das Kind gleich mit dem Bade aus und verdamnte Theater überhaupt.

Dementsprechend schlecht ging es ihm auch fortan wirtschaftlich.

Trotz ihrer Probleme mit der Sinnlichkeit waren jedoch die Kirchen die ersten Sponsoren von öffentlichen Theateraufführungen im neugestalteten Europa nach der Zeit der großen Völkerwanderungen.

Der christliche Gottesdienst selbst sogar kann ja in Aufbau und Form als eine sehr erstarrte und ritualisierte Art des Schauspiels verstanden werden, am augenfälligsten vielleicht heute noch in der orthodoxen „göttlichen Liturgie“.

So begann also die Kirche dramatische Werke aufzuführen und aufführen zu lassen, - auch zu Missionszwecken, vor allem als sie feststellte, daß die Form des lebendigen Theaters die Menschen mehr zu fesseln vermochte, als die oft starren und abwechslungslosen Formen des kanonisierten Gottesdienstes.

So entstanden im Mittelalter schließlich auch die von der Kirche initiierten Passions-, Legenden- und Mysterienspiele, die das Geschehen der Passion, der Ostergeschichte oder anderer religiöser Begebenheiten zum Hintergrund hatten, um dem Volk die christliche Botschaft anschaulicher zu berichten und die Inhalte des Glaubens besser verständlich zubereitet darzulegen¹⁸.

18 Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1967, Bd.1, S.44

siehe dazu im weiteren:

Rainer H. Schmid; Raum, Zeit und Publikum des geistigen Spiels; Aussage und Absicht eines mittelalterlichen Massenmediums; München 1975; S.276ff.; Bibliographie

Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957 ff., v.a. Bd. I

Die interessanten Rollen der Sünder und Teufel, die allgemein mehr Aufmerksamkeit und Sympathie beim Publikum auf sich zogen als die eher langweiligen Heiligen und Marien, wurden dabei von bezahlten Laiendarstellern gespielt¹⁹.

Doch außer den fahrenden Troubadouren und Minnesängern, die eigentlich auch mehr Geschichtenerzähler, Dichter und Sänger waren, und die auch nur so lange gerne gesehen wurden und in hohem Ansehen standen, wie sie kein Geld für ihre Darbietungen verlangten²⁰, kamen die darstellenden Künstler im allgemeinen sozialen Ansehen und in der Bezahlung an hinterletzter Stelle²¹.

Man schaute ihnen zwar gerne zu und freute sich über die Abwechslung, doch waren sie das sündhafte fahrende Volk, wurden später mit Zigeunern und Landstreichern zusammengebracht²², und auch von der Kirche wurden diese weltlichen Vergütungen des Theaters und ihre Akteure meist nicht gern gesehen, zumal wenn sie eine Konkurrenz zum Gottesdienst wurden oder sich sogar über den Klerus lustig machten. Denn nichts war ihnen heilig.

Man kann davon ausgehen, daß die meisten der sogenannten Vaganten und Joculars, später auch die Wandertruppen der *Commedia dell'arte*, die englischen Wandertruppen und schließlich auch die deutschen Wandertheater, die sich zu formieren begannen, am Existenzminimum lebten.

Verglichen mit den anderen Künsten, die in Europa in hoher Blüte standen, vegetierte das Theater nur vor sich hin²³.

Erst die Renaissance und die Reformation löste die vorherrschende weltliche Macht der Kirche, in die sie im Laufe der europäischen Geschichte gekommen war, von innen wie von außen langsam wieder auf; und diese ging jetzt von ihr langsam und endgültig zunächst auf die Fürsten über.

Renaissance und Humanismus hatten das europäische Denken wiederaufgebrochen, vor allem durch seinen Anschluß an die antike abendländische Kultur und somit auch an sein Theater.

Der Geist des Christentums mochte weiterwirken, doch politisch befreite sich Europa aus Roms Umklammerung.

Ungeachtet der geistigen Veränderungen und der Zuwendung zu wieder weltlicheren Themen der Erde und der lange vernachlässigten oder unterdrückten Wissenschaft und dem wachsenden Selbstbewußtsein der Könige und Fürsten, stürzte der Streit um die rechte Ordnung und Religion, eigentlich der Kampf um weltliche Macht, Europa in den fürchterlichen dreissigjährigen Krieg.

Gerade im dreissigjährigen Krieg entstanden in Deutschland viele kleine umherziehende Theatertruppen; doch kann man davon ausgehen, daß sie fast alle aus wirtschaftlicher

19 Hans Georg Marek, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie*, Wien 1956-57, Band 2: *Der Schauspieler in seiner gesellschaftlichen und rechtlichen Stellung in Deutschland vom 8. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 1956, S.26

20 ebenda Bd.2, S.10

21 vgl. W. Böhm, *Die Seele des Schauspielers*, Leipzig 1941, S.151

22 Hans Georg Marek, *Der Schauspieler im Lichte ..*, Bd.2, S.9

23 vgl. Erika Wahl-Zieger, *Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur*, Göttingen 1978, S.34

Not gegründet wurden. Da bei fortdauerndem Krieg die Möglichkeiten einer festen Erwerbsquelle immer geringer wurden, versprach man sich auch durch räumliche Mobilität eine bessere wirtschaftliche Absicherung²⁴. War die Gegend gefährlich oder ausgeschöpft, so konnte man wenigstens noch weiterziehen.

Vor allem gegen Ende des Krieges, der neben dem wirtschaftlichen Niedergang auch einen Niedergang der allgemeinen Sitten und der Menschlichkeit mit sich brachte, konnte man die umherziehenden Banden, die sich mit kleinen Darbietungen oder Kunststücken über Wasser zu halten hofften, wirklich meistens kaum noch von echten Räuberbanden unterscheiden²⁵.

c.

Die Geschichte des europäischen Theaters ist bis zum Auftreten Shakespeares in der abendländischen Welt eigentlich unbedeutend, vergleicht man sie mit der Antike, zumindest was ihre Wirkung auf unsere heutige Zeit betrifft.

Erst als die alleinige politische Vorherrschaft der Kirche gebrochen war, und weltliche Fürsten begannen, feste Ensembles zu unterstützen oder sich zu halten, erholte sich die europäische Theaterwelt aus ihrer ideellen und kulturellen Not – und manchmal auch aus ihrer finanziellen Not.

Die Reformation war wohl eher nur die politische Voraussetzung für spätere Entwicklungen, da der Weltadel vom geistlichen Adel sich hatte emanzipieren können, und so die aufgeklärten Fürsten später als neue selbständige und selbstbewußte Kunst- und Theatermäzene auftreten konnten. Der mit ihr einsetzende Puritanismus jedoch hat z.B. Shakespeare und anderen sehr zu schaffen gemacht; auch das Globe Theater war gezwungen, vor den Toren, außerhalb der Stadtgrenzen Londons, zu spielen. Aus sittlichen und versteckt politischen Gründen wurden immer wieder Theater geschlossen. Kulturell gesehen war die Reformation für das Theater zunächst ein Rückschlag.

Renaissance und Humanismus leisteten die eigentliche geistige Erneuerung und schafften so – durch den Wiederanschluß an die Traditionen der griechischen Antike – die direkten und indirekten Voraussetzungen für ein Wiederaufblühen des Theaters. Es war ein Aufbruch des Denkens und der Vorherrschaft einer inzwischen verkrusteten Institution – und damit ein Aufbruch und eine Erneuerung – eine vorläufige Wiedergeburt – des alten europäischen Lebensgefühls. Sein Ballast war fort. Es ist anzunehmen, daß Shakespeare vor den europäischen Gespenstern keine all zu große Angst mehr hatte, und daß Dionysos sein Freund war.

Doch selbst die Blüten des nachantiken europäischen Theaters, wie beispielsweise Shakespeare (1564 - 1616), Calderon (1600 - 1681), Moliere (1622 - 1673) oder auch Goethe (mit deutscher-protestantischer Verspätung 1749 - 1832), waren Beamte oder Günstlinge von Königen und Fürsten, – und hätten sich wahrscheinlich nur durch den Ertrag ihrer künstlerischen Arbeit nicht über Wasser halten können.

24 Hans Georg Marek, *Der Schauspieler im Lichte der Soziologie*, Wien 1956, Bd.2, S.37

25 ebenda

Von den shakespeareischen Schauspielern über die festen Ensembles der „aufgeklärten“ Fürsten, dem späteren „Luxusartikel der Bourgeoisie“ (Wedekind)²⁶, bis zu den schillernden Figuren des dritten Reiches ... , – fest steht, daß die Vortragskünstler und Schauspieler nach wie vor (bis auf wenige Ausnahmen) im gesellschaftlichen Ansehen an hinterletzter Stelle kamen, – daß sie, wenn sie selbständig waren und umherzogen, meist wirtschaftlich am Rande des Ruins standen, und stets angewiesen waren auf das Mäzenatentum der Reichen und Mächtigen – der Kirchen, Fürsten, der reichen Städte oder Landesregierungen – in dessen Genuß sie bis auf wenige Glückliche jedoch nie gelangten²⁷. Die Einnahmen vom Publikum konnten die Ausgaben und die Kosten des Lebensunterhaltes fast nie decken²⁸.

Bis heute trieb wirtschaftliche Not oder gesellschaftliche Abhängigkeit sie immer wieder in das Milieu der Prostitution.

Wenn es einigen von ihnen, Shakespeare zum Beispiel, doch schließlich gelang, wirtschaftlich auf eigenen Füßen zu stehen oder sogar einen gewissen Wohlstand zu erreichen, dann spricht aus Shakespeare dennoch die eigene Erfahrung der wirtschaftlichen Not seines Berufsstandes, wenn er Hamlet über die Bewirtung der Schauspieler sagen läßt:

» Lieber Herr, wollt Ihr für die Bewirtung der Schauspieler sorgen?
Hört Ihr, laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die
abgekürzte Chronik des Zeitalters.
Es wäre Euch besser nach dem Tode eine schlechte Grabschrift zu
haben, als üble Nachrede von ihnen, solange ihr lebt. «²⁹

Finanzielle Not ist jedoch nicht unbedingt gleichbedeutend mit existentieller Not. Es waren ja gerade Shakespeare, Moliere und andere, die trotz ihrer wirtschaftlichen Schwierigkeiten immer wieder epochemachende Theaterwerke schrieben und auch zur Aufführung brachten.

Existentieller Druck scheint sogar eine der Vorbedingungen künstlerischen und personalen Wachstums zu sein. Das Werden der Natur ist voller Symbole für diese Wechselwirkungen äußerer und innerer Spannungen. Der Durchbruch von Persönlichkeiten bedarf genauso wie der Zahn, der Samen, die Art und die Kultur des Spiels von Druck und Gegendruck, von Kraft und Gegenkraft.

Auch zwischen ökonomischen und individuell-künstlerischen Belangen besteht eine solche – nicht nur reziproke, sondern auch sympathisch-sympathetische Wechselwirkung. Wir können apostrophieren, daß ja der innere wie der äußere Haus-halt von ein und derselben Persönlichkeit gestaltet wird, und daß Unlauterkeit, Unoffenbarkeit oder einfach Unvermögen genauso miteinander kongruieren wie Genialität und Kampf.

²⁶ Hans Georg Marek, *Der Schauspieler im Lichte ..*, Bd.2, S.46.

²⁷ s. u.a. dazu:

Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914

Norberto Bertassi, *Der Berufsschauspieler, Probleme und Analysen aus wirtschaftlicher Sicht*, Wien 1981, S.10f.

²⁸ ebenda

²⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, 2.Aufzug, 2.Szene

Wo auf der ökonomischen Ebene etwas - wie man in der deutschen Umgangssprache sagt - „im argen“ liegt (- der „Arge“ ist der Teufel -), wird es sich auch sehr schnell auf die künstlerische Seite auswirken, denn die Ökonomie ist und bleibt das Fundament jeder irdischen und unternehmerischen Existenz, wobei Ökonomie sich nicht aufs Finanzielle beschränkt, sondern ganz grundlegend jeden Haushalt von Energie und Stoff beschreibt.

Unsere Existenz gründet sich in Körpern.

Ökonomie ist so gesehen eine Frage der Identität.

Der Künstler ist ein Unternehmer; und Manager seiner eigenen Person.

Gerade die deutsche und europäische Geschichte kennt viele Beispiele für die aus existentieller Überheblichkeit oder wenigstens aus Mangel an existentieller Demut ausgebrannten und verbrannten Künstler.

Diese im wahrsten Sinne des Wortes „tragisch“ zu nennenden Persönlichkeitsschicksale beweisen die Wichtigkeit eines gestalteten Haushalts für die Erhaltung und Pflege der Flamme und des Lebensglückes einer künstlerischen Persönlichkeit, ja einer jeden Persönlichkeit überhaupt.

τράγος (trágos) = 1. (Ziegen-)Bock

2. wilder Feigenbaum

3. Zeugungstrieb

Das Mittelalter war noch voll von Glauben. Doch als der Glaube nachließ, kamen wieder die Gespenster³⁰. Der tragische Kampf des Menschen beginnt, der tragische Kampf des Menschen, der sich wieder zum Maß aller Dinge macht, der tragische Kampf des Menschen mit dem Göttlichen.

Die Geschichte ist reich an leidenden und kranken Künstlern und arm an Beispielen für souveräne Gesamtpersönlichkeiten, die durch die Beherrschung, Ausgestaltung und Meisterschaft der eigenen Person - ihres Reichtumes und ihrer Vielfalt -, die Erfüllung ihrer selbst gewahren konnten.

Nur wenige entsprechen diesen unseren Idealvorstellungen — Leonardo da Vinci, Shakespeare, Goethe, Picasso und einige andere vielleicht.

Sonntagskinder der Kultur; — ihnen allen gemeinsam eine Unbeschwertheit und Kindlichkeit des Wesens, eine durch die Erfüllung und Überwindung des tragischen Kampfes gehaltene Beschwingtheit und Leichtigkeit der Form, eine Identität des Ausdrucks und der Anmut, die wir - auch ein wenig schielend auf fernöstliche Kulturen - wahrhaft klassisch nennen dürfen. —

Und ihre Blüte ist die Heiterkeit.

Auch andere Epochen, auch andre Charaktere kennen große Kunst;
doch Theaterkunst, behaupte ich, wirkliche Theaterkunst, kann nur klassisch sein.

30 s. dazu u.a.: Johan Huizinga, Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1965
Hans Sedlmayr, Der Verlust der Mitte, Salzburg 1948

B. ÖKONOMISCHE BEZUGSPUNKTE FÜR THEATERUNTERNEHMEN

Theaterunternehmen zeichnen sich allgemein - und so auch in Westdeutschland - durch einen ausgesprochen hohen Organisationsgrad aus, d.h. eine Fülle von Material, von verschiedenen Produktionszweigen - und von verschiedenen Produktionsaspekten muß koordiniert und zusammengebracht werden; außerdem eine Fülle von ganz verschiedenen Arbeitsgängen und Facharbeitern.

Organisatorisches Hauptproblem und Hauptkostenverursacher ist daher das stark differenzierte Personal der Theater.

Dieses Personal läßt sich aus zwei Gründen nicht durch technische Substitute ersetzen oder auf Dauer wesentlich reduzieren, wenn der Output in Quantität und Qualität gehalten und weiterhin gewährleistet sein soll. Ein Abbau des Personals würde das gesamte Theatersystem verändern und das europäische Theater in seiner bisherigen Form unmöglich machen.

1. Beim Theater handelt es sich um „lebende Darstellung“; jeder Ersatz dieser „lebenden Darstellung“ würde das Theater als solches Verschwinden lassen. Ein Theaterunternehmen ist daher auf einen Stab an künstlerischem Personal angewiesen, wobei die Größe des Stabes vor allem den Erwartungen und Bedingungen des Publikums Rechnung tragen muß. Außerdem bestehen historische Produktionszwänge hinsichtlich des Genres, das zur Aufführung kommen soll; d.h. ein Theaterunternehmen braucht gegebenenfalls Sänger, Schauspieler, Tänzer und Orchestermusiker. Mimische Begleitungen zur Schallplatte sind im bestehenden System undenkbar und würden den Life-Charakter des Theaters ebenso zerstören wie Film- oder Videoersatz.

2. Die produktbegleitenden Sachgüter und Effekte (Licht, Ausstattung etc.) können in der Regel nicht in Massenproduktion hergestellt werden oder als Fertigprodukte billig eingekauft werden, sondern sie müssen von einem eigens dazu angestellten Fachpersonal für jede Produktion einzeln hergestellt werden.

Die z.T. sehr starke Differenzierung dieser Sachgüter in z.T. weit voneinanderliegenden Arbeitsfeldern (wie Licht, Bühnenbau, Kostüm, Ton, Maske etc.) fordert bei der heutigen Tendenz zum Perfektionismus und zur Spezialisierung die Beschäftigung vom Arbeitsfeld her völlig verschiedener Facharbeiter, deren Arbeitsleistung nach wie vor nur im Tempo traditioneller handwerklicher Einzelarbeit erfolgen kann und nicht im Tempo computergesteuerter Massenfabrikation.

Theaterunternehmen lassen sich also nicht ohne weiteres mit anderen Wirtschaftsunternehmen vergleichen. Die „Ware“, die hergestellt wird, geht im Zeitpunkt der Erstellung unter. Sie ist nicht substituierbar, d.h. durch technische Surrogate nicht unmittelbar ersetzbar. Ihr entscheidendes Merkmal ist der Erlebnisharakter. Das bedeutet, daß sowohl ihre Herstellung, als auch ihr unmittelbarer Vertrieb (= Absatz) ganz eigenen warenspezifischen Gesetzen unterworfen ist. Der Aufgabenbereich bei der

Herstellung (und bei der Beschaffung des Absatzes) ist ausgesprochen vielfältig und variationsbreit und läßt sich nicht auf einige wenige Handgriffe und Tätigkeiten reduzieren. Er erfordert individuelle und persönliche Arbeit, die sich weitgehend nicht durch Maschinenarbeit ersetzen läßt. In einem Zeitalter fortschreitender industrieller Rationalisierung und eines zunehmenden Technologieeinsatzes bleiben die Theaterunternehmen ihrer Struktur nach zunächst konservative und personalintensive Unternehmungen mit einer rasch abnehmenden Konkurrenzfähigkeit gegenüber den expansiven Wirtschaftsstrategien der auf rein monetärem Wachstum sich beschränkenden Ideologien. Dieser Eigengesetzlichkeit eines Theaterunternehmens gilt es bei der Betrachtung seiner ökonomischen Basis gerecht zu werden. In einem gewissen Rahmen lassen sich diese Gesetzmäßigkeiten auch auf andere künstlerische Unternehmungen der *life performing arts* übertragen.

Die Theaterunternehmen stellen im gesamtwirtschaftlichen Bild also etwas unzeitgemäße Betriebe dar, die aufgrund ihrer Abhängigkeit vom Personal und von persönlicher Leistung über kein wirksames Mittel verfügen, der Personalkostenexplosion etwas entgegenzusetzen. Man könnte meinen: „Zum Glück lassen sich wenigstens diese Betriebe noch nur auf menschlicher Arbeit aufbauen und nicht durch maschinelle Fertigungsstraßen ersetzen.“ Doch dafür müssen die Theater in einem anders - den Menschen fremd - gewordenen, sich weiter entwickelnden Wirtschaftssystem bezahlen, solange sie sich von diesem System nicht abkoppeln können. Entscheidend für diesen Prozeß sind sowohl die internen Strukturen der einzelnen Theaterunternehmen, als aber auch die Maßgaben des sozio-kulturellen Umsystems, das auf diese inneren Strukturen Einfluß nimmt.

1. ZIELKONFLIKTE

Wie jedes Unternehmen unterliegt das Theater vielfältigen sich zum Teil widerstrebenden Interessen und Zielvorstellungen.

Beim Theater kommt aber noch der für künstlerische Unternehmen wesentliche Faktor des künstlerischen Anspruchs hinzu, was Ruhm, Aussagekraft und Modalitäten des Output angeht, so daß die Prioritäten gegenüber „normalen“ Wirtschaftsunternehmen zum Teil stark verschoben sein können.

Ein direkt schöpferischer Künstler (ein Maler, Dichter oder Komponist) arbeitet für den bleibenden Ruhm der Nachwelt, und angesichts Michelangelos *Pieta* dürfte es uns in erster Linie kaum interessieren, ob der Künstler von seinen Werken hat leben können — oder ob Annette von Droste-Hülshoff ihre Werke schon zu Lebzeiten gut und gewinnbringend hatte absetzen können.

(Sie schrieb 1844, als ihre Gedichte bei Cotta erschienen: „Ich mag und will jetzt nicht berühmt werden, aber in hundert Jahren möchte ich gelesen werden.“)¹

1 Annette von Droste Hülshoff, *Sämtliche Werke*, Bd. I, München 1973, Umschlag

Den rein ökonomischen Problemen und ihrer Erörterung würden wir immer erst eine sekundäre Bedeutung beimessen.

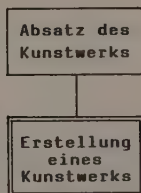
Wir wissen, daß Wolfgang Amadeus Mozart schlecht Haushalten konnte, und daß durch diesen Umstand seine Lebens- und damit Schaffensperiode verkürzt worden ist, doch dürften unser Geist und unser Empfinden beim Anhören seiner Werke eher von anderen Regungen und Schwingungen bewegt werden, als in erster Linie von dem Gedanken, daß es Mozart wirtschaftlich miserabel ging.

Reproduzierende Künstler - Instrumentalisten - und in diesem Sinne auch Theaterkünstler - leben aber vornehmlich nicht von dem Nachruhm ihrer Werke, sondern von dem aktuellen Beifall und von der Zustimmung der lebenden Mitmenschen, da ihr Tun keinen Bestand hat und im Entstehen schon vergangen ist.

Ihr Interesse kann sich daher nur schwer an dem Mut ihrer Größe und der Wunschvorstellung mächtigen Nachruhmes entzünden, solange sie ja die Gewißheit haben, daß ihre Werke mit ihnen untergehen.

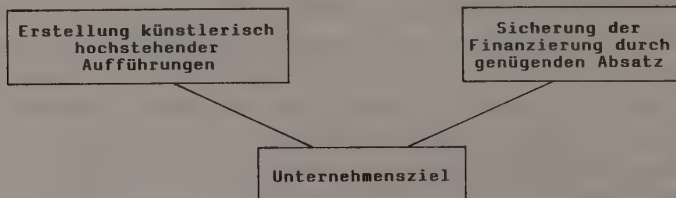
Hieronymus Bosch heiratete eine reiche Frau und konnte sich auf ihrem Schloß frei von wirtschaftlicher Not der reinen visionären Schau seiner Kunst, seiner Ängste und seiner Hoffnungen hingeben. Der reproduzierende Künstler aber ist unmittelbar von der Zustimmung und Rezipion seines Tuns abhängig. Er arbeitet nicht für den Keller, nicht für die Nachwelt, nicht auf Lager oder Galerie irgendwann einmal, sondern für hier und jetzt. Selbst wenn er den Absatz seines Tuns nicht auch nach ökonomischen Gesichtspunkten steuern müßte, so muß er sich doch direkt um den Absatz seines Theaters kümmern.

Ziel :



In einer weniger idealisierten und realistischeren Zielvorstellung kommen dann die wirtschaftlichen Ziele ebenso zum Ausdruck wie die künstlerischen.

Neben die unmittelbaren Sachziele: **Erstellung eines Kunstwerkes** und **Absatz eines Kunstwerkes** treten die Formalziele: **Wirtschaftlichkeit** und **künstlerische Effizienz**².



² zur Unterscheidung von Sachziel und Formalziel siehe: Erich Kosiol, Die Unternehmung als wirtschaftliches Aktionszentrum, Reinbek bei Hamburg 1966, S.212ff.

Die verschiedenen gelagerten Zielvorstellungen führen in der unternehmerischen Wirklichkeit und Führung zu verschiedenartigen Realisierungsversuchen, Wegen und Strategien.

Ein modernes Theaterunternehmen stellt sich zunächst sehr komplex dar und ist wenig gut zu überschauen. In ihm treffen die verschiedensten Gruppen mit den verschiedensten Ansprüchen aufeinander, ergänzen sich zum Teil in ihren Interessen, zum Teil widerstreben sie einander jedoch auch, was zu Konfliktsituationen führt.

Betrachtet man das Theater als wirtschaftliches Gebilde, so sind an ihm zunächst drei große Gruppen beteiligt: Die Träger, die Angestellten, das Publikum.

Bei den Zielvorstellungen des Hauses stoßen zwei große Komplexe aufeinander: **Kunst** und **Ökonomie**.

Bei den öffentlichen Theatern besteht das Formalziel nach „Eigenwirtschaftlichkeit in sachgerechter Form“ (d.h. die Kosten werden durch Absatzerlöse und Zuschüsse gedeckt)³.

Bei den privaten Theatern besteht zunächst das Formalziel nach „Eigenwirtschaftlichkeit in naiver Form“ (d.h. die Kosten werden primär durch die Absatzerlöse gedeckt)⁴.

Diese Formalziele, die bei kaum einem Theater direkt erreicht werden (- das hängt jedoch von der jeweiligen Formulierung ab -), beinhalten, daß bei gegebenem steigendem Kapital oder Zuschuß die Leistungen maximiert werden sollen; d.h. „eine Maximierung der Vorstellungs-/Inszenierungsanzahl ist bei einer Kostenminimierung pro Vorstellung/Inszenierung zu erreichen“⁵.

Dieses Formalziel und die Problematik der Bewertung künstlerischen Arbeitens bilden die Ursachen für den künstlerisch-ökonomischen Zielkonflikt⁶.

Dieser Zielkonflikt wird von mehreren Faktoren bestimmt:

- 1. Der ökonomische Spielraum

» Eine Verknappung des ökonomischen Spielraums, d.h. der Verfügungsmacht über Finanzmittel, fördert die Unterordnung künstlerischer unter ökonomische Ziele und beschränkt damit die künstlerische Zielsetzung. Andererseits bildet der ökonomische Spielraum zwar eine notwendige aber keine hinreichende Bedingung für die Erreichung künstlerischer Ziele.«⁷

- 2. Externe Gruppen

Externe Gruppen (Gemeinde-/Stadtrat, Landesparlament, Rechnungshof) greifen in den innerbetrieblichen Entscheidungsprozeß ein.

» Die Kontrollgremien drängen tendenziell auf eine Verfolgung der ökonomischen Zielsetzung zu Lasten der künstlerischen, beispielsweise durch die Anpassung des Leistungsprogramms an den Publikumsgeschmack. Dadurch wirken öffentliche Zuweisungen nicht unbedingt auf die Erhaltung des künstlerischen Freiraumes hin.«⁸

3 vgl. Peter Raukamp, Das absatzpolitische und beschaffungspolitische Instrumentarium von öffentlichen Theatern, Nürnberg 1981, S.13

4 vgl. Dieter Witt, Die Eignung des Eigenwirtschaftlichkeitsprinzips als Maßstab für das Handeln öffentlicher Betriebe; in: Der öffentliche Haushalt, 16. Jg., 1975/76, hier S.158

5 Peter Raukamp, Das .. Instrumentarium von öffentlichen Theatern, Nürnberg 1981, S.13

6 vgl. Erika Wahl-Zieger, Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur, Göttingen 1978, S.140

7 Peter Raukamp, Das .. Instrumentarium von öffentlichen Theatern, Nürnberg 1981, S.13

vgl. auch Lutz Jonas, Die Finanzierung der öffentlichen Theater, Mainz 1972, S.62

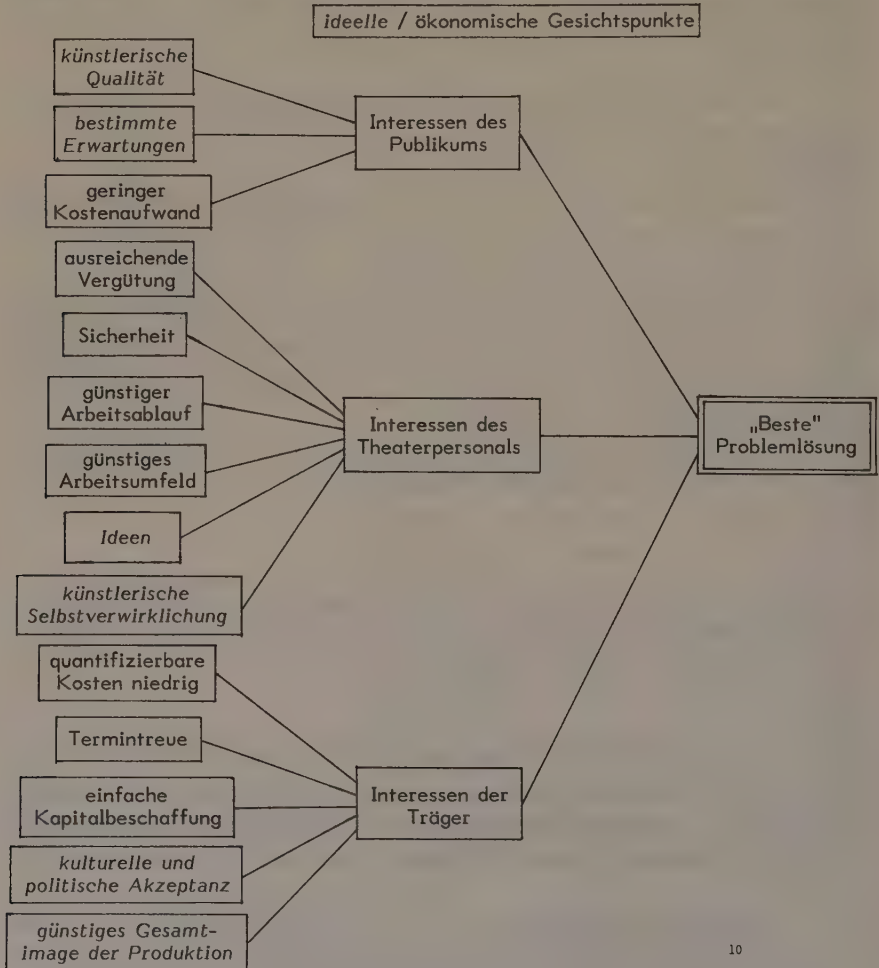
8 Peter Raukamp, a.a.O., S.13f.

In Nürnberg z.B. forderte der Rechnungshof eine Umstrukturierung der Spielpläne. s. dazu: o.V., Nürnbergs Spielpläne scharf angegriffen; in: Das Orchester, 25. Jg., 1977, S.716ff. vgl. auch o.V., Rechnungsprüfer als Kunstrichter; in: Die Deutsche Bühne, 49. Jg., 8/1978, S.5

- 3. Die Arbeitsteilung

Da verschiedene Interessengruppen jeweils verschiedene Sach- und Formalziele fördern, ist die Entscheidungskompetenz und die Entscheidungsträgerschaft oft gesplittet. Tendenziell stehen sich Künstler, Arbeiter und Verwaltungspersonal im Zielbildungsprozeß konträr gegenüber⁹.

Anhand eines bestimmten Entscheidungsproblems, etwa ob der ‚Hamlet‘ aufgeführt werden soll oder nicht, können wir beispielhaft die verschiedenen Interessenstrukturen durchleuchten.



Dieses Modell kann die Vielschichtigkeit der verschiedenen Interessen nur annähernd verdeutlichen. Wiederum zeigt sich als Problem die Tatsache, daß die verschiedenen

⁹ vgl. Peter Raukamp, Das .. Instrumentarium von öffentlichen Theatern, Nürnberg 1981, S.14
Erika Wahl-Zieger, Theater und Orchester .. , Göttingen 1978, S.150

¹⁰ vgl. dazu Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.152

Ziele und Interessen sich zum Teil nicht genauer quantifizieren lassen oder überhaupt schwer gegeneinander abzuwägen sind – zumal Kunstbetriebe (besonders doch die öffentlichen, gemäß ihrem allgemeinen kulturellen Auftrag) sich – ähnlich wie Krankenhäuser oder andere gemeinnützige und soziale Einrichtungen – nicht a priori nach rein monetären Gesichtspunkten beurteilen lassen.

Hier einen Maßstab ansetzen zu wollen und zu finden ist das eigentliche Problem der Problemlösung und nicht zuletzt die eigentliche Ursache der ständigen öffentlichen Diskussionen, Meinungsverschiedenheiten und im Grunde auch der Ratlosigkeit.

Um hier ein klareres Bild zu bekommen kann man die verschiedenen Ziele nun zunächst aufspalten in Teil- und Unterziele, um sie in einer Zielhierarchie oder in einer Zielfusion hinterher wieder zusammenzufügen.

Die ökonomischen Interessen finden ihren Ausdruck in einem Maximierungsziel oder zumindest Satisfizierungsziel – d.h. wirtschaftliche Vorstellungen sind so weit wie möglich zu übertreffen oder zumindest wenigstens zu befriedigen. So gesehen streben die Theaterunternehmen zumindest eine Rentabilitätsmaximierung an.

d.h.

$$\text{Rentabilität} = \frac{\text{Gewinn je Periode}}{\text{Kapital}} \rightarrow \max!^{11}$$

Der Nenner Kapital setzt sich aus Eigen- und Fremdkapital zusammen, und durch die Entscheidung über die Zusammensetzung und Höhe von Eigen- und Fremdkapitalanteilen kann der Nenner des Quotienten unmittelbar beeinflusst werden, der Zähler indirekt, da eine eventuelle Verzinsung des Fremdkapitals den Gewinn schmälert¹².

Die Gewinne der Theater sind gleich Erlöse – Kosten.

Für die Zähler-beeinflussung ergibt sich also das Ziel

$$\text{Gewinn} = \text{Erlöse} - \text{Kosten} \rightarrow \max!$$

d.h. also

$$\text{Erlöse} \rightarrow \max!$$

$$\text{Kosten} \rightarrow \min!$$

In der obersten Ebene der Entscheidungsträger können wir in dieser globalen Weise die Rentabilitäts- und Kostenüberlegungen behandeln. Denn alle Überlegungen sind für die Unternehmensspitze entscheidungsvariabel.

Für die darunter liegenden Entscheidungsebenen sind im Anschluß daran alle diejenigen Rentabilitätsquotienten und Kosten als entscheidungsfix anzusehen, über die von den übergeordneten Instanzen bereits entschieden worden ist¹³.

Der Rentabilitätsquotient nimmt für diese nachgeordneten Entscheidungsträger folgende Form an:

$$\text{Rentabilität} = \frac{\text{Erlöse} - (\text{Fixkosten} + \text{Variable Kosten})}{\text{Fixkapital}} \rightarrow \max!$$

11 s. Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.148

12 ebenda

13 ebenda S.149

Daraus folgt als Teilziel:

Erlöse - Variable Kosten $\rightarrow$ max !

Die unmittelbare Zielfunktion lautet also

Variable Kosten $\rightarrow$ min ! ¹⁴

Wie wichtig die Formulierung eines klaren Unternehmenszieles bis in die untersten Entscheidungs- und Ausführungsinstanzen und die Identifizierung aller Unternehmense-träger und -mitarbeiter mit dem gemeinsamen Ziel für die Effizienz der Gesamtunternehmung ist, wird vor allem auch deutlich, wenn wir uns die verschiedenen Auswirkungen verschiedenartiger Buchhaltungs- und damit Betriebsstrukturformen auf das ökonomische Klima der Theaterbetriebe vergegenwärtigen ¹⁵.

In jedem Theaterbetrieb ist nun häufig zwischen Alternativen zu wählen, die bei jeweils unterschiedlichen Kosten eine Vielzahl verschiedener Ziele jeweils unterschiedlich gut erreichen. Hinzu kommt aber, daß - wie bereits erwähnt - viele der Ziele „nicht-quantitativer Art sind und daß der bisher rein monetär verstandene Kostenbegriff nun auch unerwünschte Nebenwirkungen umfaßt, die ebenfalls häufig nicht quantitativer Natur sind.“ ¹⁶

S. 48 zeigt das Beispiel eines Zielbaumes mit seinen verschiedenen Ästen und Wurzeln, der versucht, modellhaft die Konstruktion des Entscheidungskomplexes möglichst gut zu erfassen. Wir können in unserem Fall jetzt für die Wurzel „beste Problemlösung“ verschiedene Überaufgaben als Detailziele eingeben.

Beispielsweise etwa:

1. Sollen die Schauspieler ohne Kostüme spielen (also nur in Trainings- oder Straßenkleidung) ?
 $\rightarrow$ Zu berücksichtigen sind die vielen künstlerischen Effekte und Absichten, die Image-Wirkung, vor allem auch die jeweilige Erwartungshaltung und Flexibilität des Publikums. Vordergründig kostengünstig wäre ein Verzicht auf Kostümierung zunächst allerdings auf alle Fälle.
2. Soll nur eine begrenzte Zahl Schauspieler (und anderes Personal) für die Produktion eingesetzt werden ?
 $\rightarrow$ Die Fixkosten der Produktion könnten drastisch gesenkt werden. Kollidieren könnte die Entscheidung jedoch mit den Interessen des Personals an günstigen Arbeitsverhältnissen und daraus resultierend durch Überforderung einzelner Kräfte eine Qualitätsminderung bewirken.
3. Sollen die Schauspieler mit teuren, maßgeschneiderten Seidenkostümen ausgestattet werden ?
 $\rightarrow$ Höhere künstlerische Effekte sind kaum zu erwarten, wohl aber höhere Kosten.
Der einzige Effekt einer Imageaufbesserung und Erwartungsübertreffung in der Ausstattung dürfte kaum zu Buche schlagen, da die besonders teuren und aufwendigen Kostüme kaum als solche vom Publikum herausragend bemerkt werden dürften. —

¹⁴ vgl. Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.149

¹⁵ vgl. Elmar Poschen, Zur Problematik des Rechnungswesens im .. Kulturtheater, Düsseldorf 1971

¹⁶ Manfred Meyer, Operations Research, .. , Stuttgart 1983, S.151

4. Soll in der Ausstattung (Bühne etc.) und beim Licht experimentiert werden?

→ In dieser Rechnung treten unter Umständen sehr viele Unbekannte auf: Kosten (bedingt), Erwartung, Image, künstlerischer Effekt, etc.

Der Risikoeinsatz ist besonders hoch —

Dementsprechend kann der eventuelle Erfolg aber auch ein großes Echo bringen. Da Kunst von Innovationen (ja sogar Skandalen!¹⁷) lebt, - auch wirtschaftlich lebt, garantiert der Mut zum Flop erst den Wurf von etwas Neuem. Dieses gilt für formale und inhaltliche Experimente überhaupt.

Späterer künstlerischer Nachruhm kann jedoch nicht den unmittelbaren wirtschaftlichen Ruin eines Unternehmens verhindern, dessen Arbeit für seine Zeit anscheinend noch zu früh kam.

5. Soll eine bestimmte Oper x aufgeführt werden?

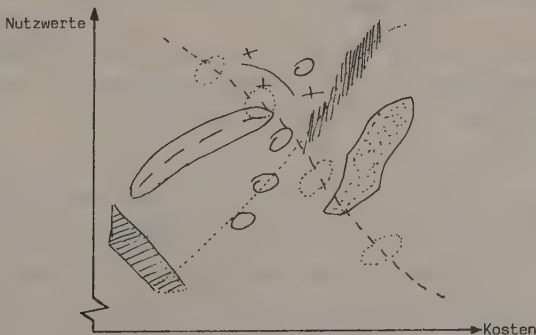
→ Verschiedene Variablen sind zu berücksichtigen:

- Ist die Produktion des Stoffes voraussichtlich sehr aufwendig (Kosten) ?
- Ist sie technisch überhaupt zu bewältigen?
- Wird es ein Publikum für diesen Stoff geben?
- Gibt sie den Künstlern Möglichkeiten, ihr Können unter Beweis zu stellen oder zu steigern?
- Besteht ein nationales und kulturelles Interesse an einer Produktion?
- Hat diese Frage Einfluß auf die Kapitalbeschaffung?

Die von mir aufgezählten Beispiele sind natürlich gezwungenermaßen äußerst grob und allgemein gehalten, können aber dennoch skizzenhaft den Eindruck der nun zu erfolgenden ersten Berechnungs- und Abwägungsschritte aufzeigen.

Der letzte Schritt, eine Zielfusion zu erreichen, wäre die Erstellung einer Kosten-Nutzwert- oder Kosten-Wirksamkeit-Analyse (Kosten-Effektivitäts-Analyse)¹⁸.

Das Problem ist wiederum die vergleichende Quantifizierung der verschiedenen Entscheidungskriterien, um zumindest Vergleichsbereiche zu erhalten. Im Zweifelsfalle müßte dann nach subjektiven oder kollektiven Prioritäten in der Bewertung gesucht werden.



Beispiel verschiedener gedachter Alternativen im Falle einer Problemlösung

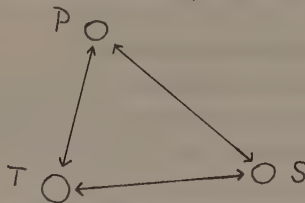
17 vgl. Georg Hensel, Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen, Feuilletons, Stuttgart 1983

18 s. Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.156

Die tiefste Frage eines Entscheidungsbildes ist immer die Frage: warum?
Warum will ich -, willst du -, wollen wir das und das machen?

Es ist die Frage nach dem unmittelbaren Motivator, der sich bei künstlerischen Fragen oft hinter dem verschwommenen Begriff „Kreativität“ verbirgt¹⁹.

Philosophisch gesehen ist es das ewige Frage-und-Antwort-Spiel, das Menschen sich in ihrer Auseinander- und Zusammensetzung mit ihrer Umwelt und Umgebung gegenseitig geben. Diese Motivationen sind oft extrem verschieden, bleiben meist unformuliert und unbewußt; – und dieser Dissenz ist die eigentliche Ursache der Zielkonflikte, merkwürdiger Weise aber auch dieser oft so eigenartigen kreativen Spannung, die trotz aller Probleme fruchtbarer Nährboden schöpferischer Arbeit sein kann.



In einem fruchtbaren Team müsste allerdings diese Frage in einer sehr großen Offenheit und Bereitschaft zur Ehrlichkeit zur Sprache kommen.

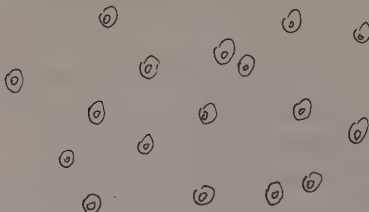
2. KOMMUNIKATIONS- UND KONSTRUKTIONSPROBLEME

- a) Arbeitsteilung
- b) Krebs und Ensemblegeist
- c) Entfremdete Arbeit
- d) Intention
- e) Koordination

Die Beweglichkeit und Lebendigkeit eines Systems ist abhängig von dem Grad seiner inneren Strukturen und Kommunikationsflüsse.

a) Arbeitsteilung

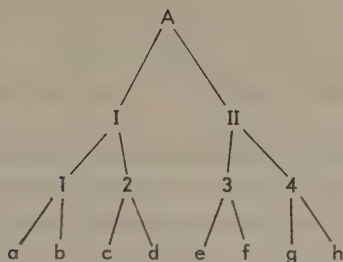
Treten die einzelnen Zellen eines Systems total isoliert auf, so können wir im Extremfalle gar nicht mehr von einem System sprechen, da das σύν (sýn) = das Zusammen, das Gemeinsame, als wesentliche Komponente von Systemen fortgefallen ist.



¹⁹ vgl. Frank d'Oleire, Ökonomie im Kulturbereich – Grundsätzliche Probleme der Motivation, Remuneration und Subvention von Kulturschaffenden, Wien 1979, S.25ff.

Vorhandene Kommunikations- und Entscheidungsflüsse können aber auf verschiedene Weise **organisiert** sein.

In einem hierarchischen Modell fließen Informationen nur zu / und über die nächst höheren Instanzen; - Entscheidungen werden von diesen Instanzen nach unten weiter geleitet.

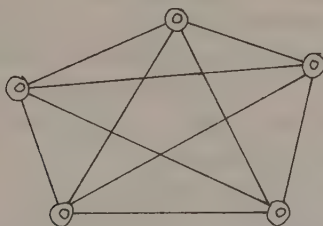


a und b sind in diesem Falle nur über 1 miteinander vernetzt — a und 2 über 1 und I — a und d über 1, I und 2 — c und 3 über 2, I, A und II — 3 und A über II — u.s.w.

das heißt, daß a und b zum Beispiel nur auf Veranlassung von 1 miteinander koordinieren können — a und h sogar nur auf Veranlassung von 1, I, A, II und 4 . . .

Die verschiedenen Äste des Modells entsprechen den verschiedenen Funktionsstäben innerhalb eines Unternehmens; im Theater wären dieses z.B. auf unterster Ebene Schauspieler, Musiker, Techniker, Sekretär(e)/innen, Hauspersonal etc., die in diesem Falle die eigentlichen Träger oder die eigentliche Basis des Unternehmens und seines Haus-haltes ausmachen.

Eine direkte Zusammenarbeit ist nicht möglich.



In diesem Modell ist eine optimale Kommunikationsstruktur gegeben. Informationen fließen direkt, ungehindert und unmittelbar von Zelle zu Zelle.

Im Vorwort (S. 13) wurde allerdings bereits erwähnt, daß bei zunehmender Vernetzung eine große Instabilität auftritt — d.h. basisdemokratische hierarchielose Gemeinschaften „funktionieren“ nur innerhalb eines bestimmten Bereiches der Anzahl ihrer Mitglieder — außerhalb dieses Bereiches werden sie chaotisch, instabil, unproduktiv und daher selbstzerstörerisch.

Diese Tatsache schlägt sich auch nieder in dem Erfahrungswert, daß bestimmte Kom-

monitäten nur unterhalb einer bestimmter Größe existieren können, und wenn sie diese Größe überschreiten, beginnen sie zu pervertieren.

Spätestens, sobald die Energie, die für die Erhaltung der demokratischen Prozesse und der Koordination notwendig ist und aufgezehrt wird, die Summe der persönlich aufgebrauchten und investierten Energien übersteigt, kollabiert das System, und schon in Annäherung an diesen kritischen Grenzwert wird es zunehmend ineffektiv, da die meiste Energie für interne Prozesse aufgebraucht wird.

$$\text{Energiehaushalt} = \left\{ \begin{array}{c} \text{Summe der investierten} \\ \text{Individualenergie} \end{array} \right\} - \left\{ \begin{array}{c} \text{Energie, die für interne} \\ \text{Prozesse aufgebraucht wird} \end{array} \right\}$$

Nach dem 2. Hauptsatz der Wärmelehre kann eine Ordnung nur dann aufrechterhalten werden, wenn ihr ständig Energie von außen zugeführt wird.

Systeme können also nur dann bestehen, solange Energie in sie hineingesteckt wird. Das zeigt z.B. auch die Tatsache, daß Gebäude sehr rasch beginnen zu verfallenden und zu zerfallen, sobald für ihre ständige Renovation nichts mehr aufgewendet wird. Je flexibler, lebendiger und beweglicher ein System ist, desto mehr Energie zur Erhaltung muß ständig in es hineingesteckt werden.

Nur äußerst starre Systeme (wie z.B. Edelsteine oder die Pyramiden von Gizeh) kommen mit einem äußersten Minimum dieser der Entropie entgegenwirkenden Erhaltungsenergie aus. (Da diese selbst in Gizeh nicht aufgebracht wird, zerfallen sogar die Pyramiden; zwar äußerst langsam, aber dennoch.)

Die Vernetzungen eines lebenden Systems - wie z.B. eines Theaterensembles - bestehen aus der Kommunikation und dem Informationsfluß zwischen den einzelnen Zellen. Jede Information aber hat einen gewissen Mindestenergiebedarf.

Dieses gilt nicht nur für den Computer, sondern genauso auch für lebendige Systeme, ja für das Leben überhaupt.

Doch selbst in Schriftzügen, - in Stein gemeißelt oder in Eisen gepreßt -, greift das im 2. Hauptsatz der Wärmelehre formulierte Naturgesetz. Der Geist, der in den Steinen oder Münzen gefasst ist, würde ohne neue Transformation mit der Transformation des Materials vergehen. - Je lebendiger ein System wird, desto offenkundiger ist diese Verbindung von Geist und Energie, - von Logos und Feuer.

Information ist negative Entropie¹.

Entropie aber ist negative Information².

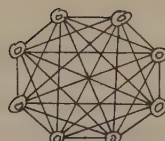
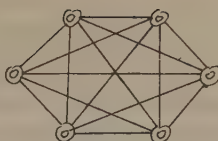
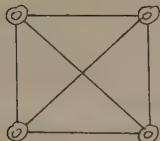
Um zum Theater zurückzukehren, überschreiten die Ensembles aber schon oft die kritische Größe für die Effizienz ihrer Arbeitsgemeinschaft.

Bei zunehmender Größe steigt die Zahl der Vernetzungen und somit der Energieaufwand, um diese Vernetzungen zu unterhalten.

1 vgl. Hans Sachse, Einführung in die Kybernetik unter besonderer Berücksichtigung von technischen und biologischen Wirkungsgefügen, Braunschweig 1971, S.52ff.: Information und Entropie, hier S.57f.

2 ebenda S.58

vgl. auch Pierre Teilhard de Chardin, Das Tor in die Zukunft, München 1984, S.88ff.: Eine Umkehrung der Entropie. <Gemeint ist das Leben>



Bei 3 Mitgliedern gibt es 3 Bezugsströme, bei 4 Mitgliedern bereits 6, bei 5 gibt es 10, bei 6 gibt es 15, bei 7 gibt es 21, bei 8 gibt es 28 u.s.w.. Bei 10 Ensemblemitgliedern haben wir schon 45 verschiedene Bezugsströme und bei 100 gar 4950 (!).

Die Summe der einzelnen Vernetzungen N , wenn n die Anzahl der einzelnen Mitglieder sein soll, ist also:

$$\Sigma(N) = (n-1) + (n-2) + (n-3) + \dots + 3 + 2 + 1$$

Es ergibt sich die aus der Kombinatorik bekannte Formel:

$$f(n) = \frac{n \cdot (n-1)}{2} = \frac{n^2 - n}{2}$$

Bei 8 Mitgliedern z.B. zählt man also: $7+6+5+4+3+2+1 =$ Anzahl der Vernetzungen. Die Anzahl der Vernetzungen steigt also pro dazukommendem Mitglied um die Anzahl der bereits zum Ensemble gehörenden Mitglieder.

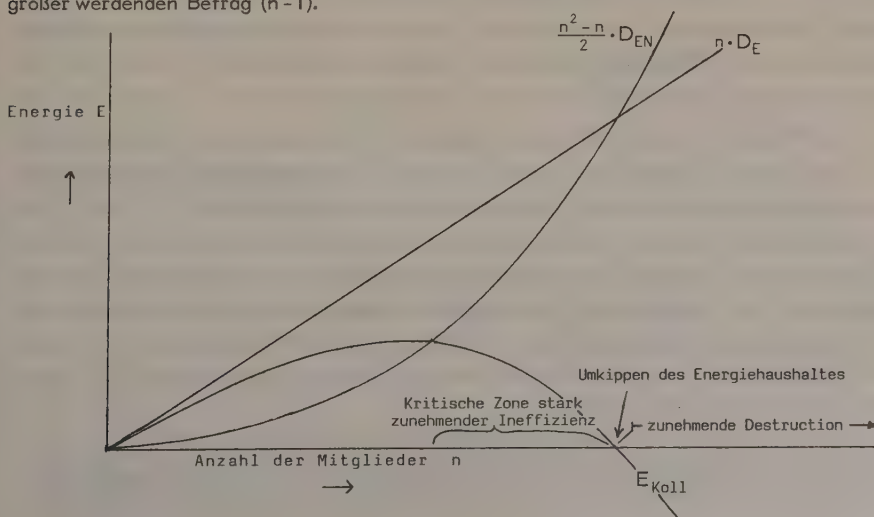
Daraus ergibt sich folgende Gleichung:

$$E_{\text{Koll}} < \text{Energiepotential des totalkollektiven Systems} > = n \cdot D_E - \frac{n^2 - n}{2} \cdot D_{EN}$$

D_E ist die Durchschnittsenergie, die jedes Ensemblemitglied aufbringen kann.

D_{EN} ist die durchschnittliche Energie, die zur Aufrechterhaltung einer Vernetzung gebraucht wird.

Während nun D_E , das durchschnittliche individuelle Energiepotential, zwar wesentlich größer ist als D_{EN} , die durchschnittliche Energie, die zum Erhalt einer Vernetzung notwendig ist, steigt allerdings der Faktor n bei zunehmender Mitgliederzahl jeweils nur um den Betrag 1, der Faktor $\Sigma(N)$ dahingegen aber um einen zunehmend größer werdenden Betrag $(n-1)$.

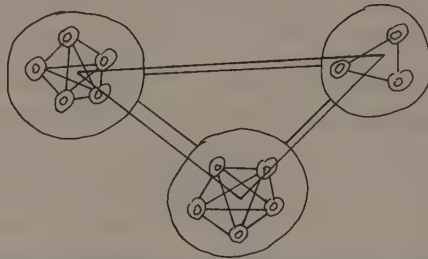


Die sog. Theorie der Clubs, ein besonderer Zweig der Wirtschaftswissenschaften, stellt nun diese Frage nach der Größe eines Kollektivs bzw. nach den Bedingungen, unter denen es arbeitet, unter dem Aspekt des zu erwartenden geringsten Aufwandes, d.h. unter dem Aspekt der geringsten zu erwartenden Kosten.

In einem streng arbeitsteiligen, hierarchischen System sind die hauptsächlichen strukturbedingten Kostenverursacher: Demotivierung, Abbau von persönlichem Engagement, emotionaler Widerwillen oder gar Uneinsichtigkeit oder Unverständnis bezüglich der Problemstellung der zu leistenden Arbeit.

In einem führerlosen Kollektiv hingegen verursachen Koordination und Konsensfindung die größten strukturbedingten Kosten; und diese steigen analog zum obigen Beispiel mit wachsender Gruppengröße derart an, daß sie auf diese Art sehr bald zur Ineffizienz und zum Konkurs des Systems führen³.

Der goldene Mittelweg zwischen totalitären, führerzentrierten Vernetzungen und chaotischen, hierarchielosen Vernetzungen ist das stabile, strukturierte System, das in sinnvollen Gliedern (- Organen) neue Vernetzungen bildet.



Das bedeutet aber weitgehende Autonomie der Organe in ihrer internen Struktur, nicht jedoch Isolierung nach außen! Das komplizierte und zunehmend aufwendige Netzsystem ist jedoch wesentlich reduziert.

Diese Art der organischen Koordinierung spräche für eine Arbeitsteilung, vorallem, wenn Teilaufgaben dadurch besser gelöst werden können, und wenn anders nicht nur die Frage der Kompetenz den Mechanismus sichtbar werden lassen würde, der auch dem Sprichwort zugrundeliegt „Viele Köche verderben den Brei“.

Das Problem aber ist, daß durch organische Strukturierung und Autonomisierung - aufgrund einer ersten eigenen inneren Struktur und Arbeitsdefinition oder Identität - sehr schnell eine Isolation der einzelnen Glieder und Organe stattfindet -, so daß das Gesamtsystem wiederum zerfällt und in seiner Arbeit gestört ist.

Wichtig also ist, daß eine starke **Übervernetzung** gegeben ist, die die Organe zusammenhält. Diese Vernetzung darf aber bildlich gesprochen nicht am Mantel der jeweiligen Organe innehalten, sondern muß auch jeder **einzelnen Zelle** bewußt sein.

Bricht diese Vernetzung ab, so isoliert sich eine einzelne Zelle und pervertiert in ihrer Beziehung zum Gesamtorganismus.

³ vgl. u.a. Klaus Gretschmann, Wirtschaft im Schatten von Markt und Staat, Frankfurt 1983, S.77ff. Die Diskussion widmet sich dort allerdings mehr der Problematik kollektiver Demokratisierungs- und Entscheidungsprozesse und weniger dem hier gestellten Problem der Struktur der Arbeitsteilung.

b) Krebs und Ensemblegeist

Zum phänomenologischen Vergleich bietet hier die Welt der belebten Organismen das Krankheitsbild und die Erscheinungsform des Krebses an:

Die Erkenntnisse der Biophysik lehren, daß die einzelnen Körperzellen nicht nur über die chemischen Datenträger der *Chalone* miteinander kommunizieren, sondern auch mit Hilfe einer Strahlung, die zu der Erscheinung des Lichtes und des Schalles kongruiert, den sogenannten *Biophotonen*⁴.

In dieser Schwingung longitudinaler und transversaler Wellen ist unser Körper bildlich-poetisch gesprochen erfüllt von Licht und Musik⁵ als dem Grundrauschen des Bios, mit Hilfe dessen die einzelnen Zellen sich nicht nur über ihre direkte und unmittelbare Umgebung orientieren können, sondern Kunde vom Gesamtorganismus haben⁶.

Auch nur so kann die Gesamtorganisation tatsächlich bestehen, da der Informationsaustausch nur über die *Chalone* zu träge ablaufen würde.

Diese Erscheinung aus dem Bereich der Biophysik findet ihre Entsprechung in den Vorstellungen der *Aura* oder des *Astralkörpers* im Sprachgebrauch der Esoterik.

Eine „*vom Krebs befallene*“ Zelle scheint nun in dieser Grundkommunion ihrer kommunikativen Fähigkeiten⁷ gestört zu sein. Sie beginnt ihre normale Arbeit einzustellen und **rücksichtslos** sich zu teilen ohne **Berücksichtigung** des Gesamten.

Ihre Aufnahmefähigkeit für das „Licht“ und die „Musik“ des Organismus scheint gestört zu sein, zumindest identifiziert sie sich nicht mehr mit dem übrigen Körper, „denkt“ in vollständigem „Egoismus“ nicht weiter als bis zu ihrer eigenen Membran. Sie beginnt völlig sinnlos zu wuchern, eine Geschwulst zu bilden. Der Krebs ist im Grunde ein sinnloser und unproduktiver Quatsch, der Tochtergeschwülste bildet - Metastasen - und den Gesamtorganismus schließlich auszehrt. Der Patient stirbt nicht direkt am Krebs - er stirbt an Auszehrung, verhungert am Krebs, an seinen eigenen Zellen, die ihre Identität verloren haben.

Die Mediziner sprechen daher von der „konsumierenden Krankheit“, da der Krebs ohne Rücksicht auf das Gesamte - praktisch ohne „kosmisches Bewußtsein“ - seine eigene Herkunft auffrißt.

Einzelne Krebszellen treten in jedem Körper immer wieder auf, werden von diesem aber erkannt und ausgemerzt.

Der eigentliche Ausbruch der Krankheit scheint aber wie bei so vielen Erkrankungen mit einer Schwächung oder Fehlfunktion des Immun- und Abwehrsystems zu erfolgen, das heißt während einer allgemeinen „Identitätsschwäche“, in der der Krebs plötzlich als solcher nicht erkannt wird, sondern weiter für ganz körpereigenes Plasma gilt, obschon die pervertierten Zellen beginnen, vom Spektrum her leicht veränderte und gestörte Strahlung auszusenden.

4 vgl. Fritz A. Popp, Volkward E. Strauß; So könnte Krebs entstehen, Biophysikalische Zellforschung - Hoffnung für Millionen?; Stuttgart 1977; hier S.20

5 vgl. ebenda S.110f.

6 vgl. ebenda S.77ff.

7 vgl. ebenda S.113f.

Was alles derartige Störungen im Endeffekt auslöst, ist bekanntlich noch nicht endgültig geklärt und zum Teil sogar heftig umstritten; wichtig ist in diesem Rahmen nur der Krebs als ein vergleichbares Bild - als ein Modell sozusagen - für ein System, in dem die **Identität**, d.h. die existentielle Rückbesinnung des Organismus oder einer Zelle gestört ist, und daß sie daher beginnt oder beginnen kann zu pervertieren. Sie ist innerlich isoliert.

Autistisch.

Gehört im System nicht zum System.

Der *innere Zusammenhalt* und *Geist* ist also die entscheidendste *Komponente* - wenn ich mich einmal so ausdrücken darf - in jedem System.

Schon im Johannesevangelium ist das *Wort* - die *software* - der alles zusammenhaltende *Geist* - Ursprung, Impuls und Beginn der *creatio mundi*, der *Materie* - ihrer Belebung und *Fleischwerdung* - also auch *Wurzel*, *Anfang* und *Basis* aller lebendigen Systeme. Nach der christlichen Heilslehre geschieht die Überwindung der *Isolation* (*Sünde*) durch die *Entfaltung* - durch die *Lebendigwerdung* des *Wortes* in jedem einzelnen Individuum: → *communio universalis*.

Der Ensemblegeist, obschon es wahrscheinlich ganz unmöglich ist ihn näher zu quantifizieren, wird zur entscheidenden Größe für die Leistung eines Systems.

Ganz private, ideologische oder kleinkollektive Egoismen führen nicht selten dazu, daß ein „Künstler“ kein Bühnenteil anfasst, der Bühnenarbeiter hingegen stur auf seine tariflich geregelte Arbeitszeit und seine Vorschriften pocht - und der „Star“ über allen anderen steht und sich die Finger nicht schmutzig macht.

Fehlender Geist, Umgang und Ton im Team können die Arbeit nicht nur verkomplizieren und erschweren sondern sogar ganz und gar unmöglich machen*.

Je größer ein Unternehmen ist, desto schwieriger wird die Identitätsfindung der einzelnen Zellen. Gerade die öffentlich-rechtlichen Anstalten und Behörden sind Paradebeispiele für wuchernden Bürokratismus, schließlich Schwerfälligkeit und Ineffizienz. In den einzelnen (satten und abgesicherten) Zellen wird somit nur eine Büromentalität gefördert, deren Denken im stumpfsinnigsten Falle nur noch von einer „*Mahlzeit*“ zur nächsten reicht, im aggressivsten und „malignen“ Falle jedoch - dieses symptomatisch auch in nicht-öffentlichen Betrieben - in der absoluten Egozentrität der einzelnen Zelle verkrebt, die im steten Konkurrenzkampf des eigenen Vermehrens automatisch und willentlich bemüht ist, den anderen das Wasser abzugraben.

Zunehmende Isolation - <derjenige, der sich aus Konkurrenzangst nicht hinter die Karten schauen läßt; - der, der nicht bereit ist Hilfestellungen zu geben, für die er

* Der Verfasser musste als Praktikant bei einer großen westdeutschen öffentlichen Fernsehanstalt mitansehen, wie an Beschäftigungsmangel leidende Sicherheitsingenieure, die infolge ihrer Unterlastung Schwierigkeiten hatten, Erfüllung, Echo und Identität in ihrer Arbeit wiederzufinden, durch sinnleere Ausnutzung ihrer potentiellen Kompetenzen die Effizienz der Dreharbeiten im eigenen Hause derart behinderten, daß dem obersten Unternehmensziel „Erstellung von Sendeminuten (durch Dreharbeit)“ unnötig entgegengearbeitet wurde. Diese und vergleichbare Situationen sowie die tieferen kausalen Zusammenhänge dieser Wasserkopfsyndrome führen zu den grotesken Tatbeständen, daß immer mehr öffentliche Betriebe (und eben auch die Sendeanstalten) außer Haus produzieren (oder produzieren lassen); dieses ist effektiver und billiger, da ihr eigener Apparat zu schwerfällig geworden ist.

vertraglich nicht ausdrücklich verpflichtet ist; - der, der andere Arbeit nicht als gleichwertig und wert-voll anerkennt > - zerstört ein Unternehmen. Gerade im Management werden die größten Probleme stets als Kommunikationsprobleme gekennzeichnet. Das sind die vielen kleinen Egoismen, die Profilierungs-, Konkurrenz- und Karrieresüchte, all die Neurosen einer „Ellebogen“-gesellschaft, die verlernt hat, daß Wertvolleres in Händen, „die zum Reigen sich fassen“⁸, geboren wird als im Faustkampf persönlichen Ehrgeizes.

Die psychosozialen Faktoren und Wirkungsmechanismen in einer Gesellschaft von auf sich zurückgeworfenen, vereinzelt und dennoch abhängigen Individuen - nämlich Sucht und Verdrängung - haben zwar viel mit der Welt des Theaters zu tun, bilden zudem eine aufschlussreiche Komponente im Spiel- und Spannungsfeld der Erscheinungen von Theater- und Heilkunst, doch sie hier genauer zu entschlüsseln würde den Rahmen einer themenzentrierten Arbeit sprengen⁹.

Festzuhalten bleibt, daß die ökonomische Stabilität eines Unternehmens letztlich entscheidend und ausschlaggebend von der persönlichen Reife seiner Mitglieder getragen wird und abhängt.

c) Entfremdete Arbeit

Jede Gruppe und Gemeinschaft braucht anscheinend eine Identifikationsfigur.

Sie ist das Herz (übrigens eines der wenigen Organe, die sozusagen niemals direkt, also primär vom Krebs befallen werden), der Rhythmusgeber des Organismus.

Sie ist entweder imaginär oder findet sich in einem konkreten Menschen.

Beim Theater ist dieses für eine einzelne Produktion meist der Regisseur, für das ganze Theater der Intendant, für ein Kollektiv eine starke gemeinsame Idee.

Dieser Idee des Regisseurs, des Intendanten oder des Kollektivs muß sich jeder einzelne bei seiner Arbeit im Theater unterordnen.

Letztendlich entscheidet diese Idee über das Gelingen oder Mißlingen des ganzen Unternehmens.

Die Feststellung, daß ein kreativer, formgebundener und dennoch auch freier Arbeitsgang, in den der einzelne sich selbst - in seiner Umwelt - einbringen kann und wiederfinden kann, den er selbst gestalten und formen kann im Spiel seiner Begabung, seiner Kraft und seiner Phantasie unter dem Ziel dessen, was er erreichen will oder was erreicht werden muß - die Feststellung, daß diese Arbeitsform Voraussetzung erfüllter, glücklicher und menschlicher Arbeit ist, ist ein Gemeinplatz - theoretisch ohnehin schon längst -, wenn auch die Verwirklichung dieser Regel in der Praxis immer wieder auf Probleme stößt; und das, obschon die Freude und individuelle Bestätigung in und an der Arbeit auch ein enormer wirtschaftlicher Faktor ist, - was durch die Ineffizienz stark genormter Wirtschaftssysteme bewiesen wird, - und gerade schöpferische Arbeit von dem *Freiraum zwischen den Zwängen* und von der *Bespielbarkeit der Notwendigkeiten* lebt.

⁸ Euripides, Bakchai, V.114

⁹ mehr dazu allerdings in Teil C, insbesondere Kap. 2.1. und 2.2., S.89ff. und S.100ff.

Das Maß umgesetzter schöpferischer Phantasie und Arbeit ist also abhängig von der Zahl derer, die an diesem Prozeß wirklich beteiligt werden konnten.

Ein Regisseur oder Intendant, der nicht führen kann, d.h. der nur ängstlich oder autoritär seine Direktiven aussendet (die marionettengleich dann auszuführen sind), der also nur „**dirigieren**“ und nicht auch **delegieren** kann (das heißt: mit Vollmacht ausstatten), wirkt genauso wie eine zur Ideologie verkrustete Idee; beide lassen sie die vielfältigen schöpferischen Potentiale des Stoffs und seiner „Arbeiter“ nicht nur brach liegen, sondern sie nehmen sogar ihren eigenen Ideen die Wirkungs- und Schaffensmöglichkeiten; (- durch produzierten Mangel an Ideenaustausch, durch Lustlosigkeit und durch eine provozierte Minderresonanz im Arbeitsumfeld).

Ein „Tyrann“ verströmt und verbraucht seine Kraft in seinen Sklaven, deren Freiheit seine Macht und Freiheit gefährdet (oder seine Illusion davon), und deren Unfreiheit ihn selbst versklavt. Ein „Führer“ oder „König“ aber (als archetypische Figur) unterdrückt niemals, was er zu führen hat; er hat die Größe, die Größe der anderen zu sehen, gelten zu lassen und zu achten. Unter seiner Führung verkümmert die Schöpfung nicht im Prozeß einer einseitigen Machtausübung, sondern unter seiner Führung entsteht sie erst im Dialog, d.h. im Miteinander vieler, die sich unterhalten, im Sprechen-Hören nicht gleicher, aber gleichberechtigter und freier Gesprächspartner. Schöpferische Arbeit inspiriert, erweckt, löst Kräfte aus und macht sie frei – bei dem, der sie verrichtet. Ja erst der, der schöpft, erlebt die Quelle der Arbeit auch, aus der er schöpfen soll, gleich einem Brunnen, in den um so mehr Wasser nachströmt, je mehr man aus ihm schöpft.

Un-frei-willige Arbeit ermüdet.

Ein guter Regisseur ermüdet aber weder seine Schauspieler noch den Stoff, mit dem er sich befasst (etwa indem er ihnen etwas aufoktruert), sondern er ist stets bemüht, ihrer Freiheit und ihrer Eigenartigkeit gerecht zu werden und ihrer Kraft und ihrem Geist eine Form zu geben. Gerechtigkeit wird jedem Einzelnen gerecht.

Diesen künstlerischen Idealen zum Trotz leisten gerade auch größere Theater mit häufigem Produktionsauswurf und stark arbeitsteiligen Produktionskadern der Tendenz zur entfremdeten Arbeit immer wieder starken Vorschub¹⁰.

Der einzelne wird immer mehr zu dem bekannten „Rädchen im Getriebe“ – mehr funktionelle Maschine als interessante und wichtige Persönlichkeit mit dem Recht und der Pflicht, in Wirklichkeit zu werden, was in den Träumen ist.

Auch die Tatsache zum Beispiel, daß Regisseure nach der Premiere häufig gleich neue Produktionen in Angriff nehmen (ob aus zeitlichen, finanziellen oder anderen Gründen), und deswegen ihre alten Produktionen nicht mehr gut betreuen können, ist ein großer Nachteil für die innere und äußere Qualität der Ensemblearbeit.

Hier ist der Regisseur genauso den arbeitsteiligen und ensemblefeindlichen Prozessen unterworfen wie der Schauspieler oder Bühnenarbeiter selbst.

¹⁰ vgl. Norberto Bertassi, Der Berufsschauspieler - Probleme und Analysen aus wirtschaftlicher Sicht, Wien 1981, S.51f.

Anläßlich des 5. Österreichischen Theatertages, veranstaltet vom Kollegium „Wiener Dramaturgie“ unter dem Titel „Der Schauspieler im Theater der Gegenwart“, stellte der Regisseur Adolf Dresen folgendes fest:

» Ich gebe zu, daß die Theater heute objektiv, ob man das will oder nicht, zu Industriebetrieben werden; durch das Verkaufssystem, die Produktionsweise, den Theaterapparat, die alle bewirken, daß, ähnlich wie in der Industrie, der einzelne Schauspieler zum Rädchen in einem Getriebe wird, das er nicht übersieht, nicht verantworten kann, oft nicht billigt. Ja, es geht seine Vergewaltigung gelegentlich sogar weiter als in der Industrie, wenn er vom Regisseur zur willenlosen Marionette, zum ausführenden Werkzeug degradiert wird, zum bloßen Mittel einer Veranstaltung, deren Zweck ihm fremd ist. Der Wunsch nach Schutz der eigenen Sphäre ist dann so begreiflich wie beim Industriearbeiter. Der Künstler ist de facto, ob er will oder nicht, Arbeitnehmer, seine Arbeit entfremdete Arbeit. Ich zweifle also nicht den sozialen Schutz an, den der Schauspieler braucht, ich zweifle das industrielle Theater an, das diesen Schutz nötig macht. Die Schauspieler stehen in einem schweren Konflikt, denn es wohnen zwei Seelen in ihrer Brust: einerseits sind sie Künstler, mit dem Totalitätsanspruch, der diesen Beruf bestimmt, andererseits aber sind sie auch Arbeitnehmer und leisten im Rahmen eines Betriebes entfremdete Arbeit. «¹¹

Diese Äußerung läßt sich ohne weiteres auf den Arbeiter, auf den Arbeitnehmer im Theater überhaupt ausdehnen.

Nicht selten genug besteht zwischen Regisseur und Techniker und Regisseur und Schauspieler im Arbeitsprozess ein Interessenkonflikt.

Während Schauspieler und Techniker durch zu starkes Pochen auf Stundenzahl und Tarifbestimmungen jede schöpferische Arbeit sabotieren können, deren Gesetze nicht immer mit und nach der Uhr laufen, kann der Regisseur durch rücksichtsloses Proben sein Schauspielermaterial bis auf den psychischen Kern aufbrauchen oder zerstören und nach eigenem Gutdünken wieder aufbauen.

Arbeits- und tarifrechtlich ist das Theater immer noch ein großer Freiraum, in den die Gewerkschaften und Tarifbestimmungen versuchen normierend einzugreifen, einerseits um Schauspieler und Arbeiter vor Willkür zu schützen, andererseits aber um eine Macht aufzubauen, die weniger von künstlerischen - mehr jedoch von monetären Gesichtspunkten bestimmt wird.

d) Intention

Der gerade geschilderte Zustand führt zu der grotesken Situation, daß viele Ensembles ihrer eigenen inneren Situation nach ihrem nach außen vorgetragenen Programm und ihren Intentionen selbst widersprechen. Daß sie z.B. Intentionen und Programme wie „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ und dergleichen vortragen und fordern, Programme, die alle die Freiheit des einzelnen Menschen und soziale Gerechtigkeit zum Ziele haben, - diese Freiheit und Gerechtigkeit in den eigenen Reihen aber bisher noch nicht verwirklichen konnten.

Derartige Spannungen zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wunsch, Idee und Wirklichkeit treten in der gesellschaftlichen Realität natürlich häufig auf, und färben stark auf die Glaubwürdigkeit eines Unternehmens ab und damit auch auf seine Wirkung.

¹¹ Adolf Dresen, Der Schauspieler und der Regisseur; in: Kollegium „Wiener Dramaturgie“ (ed.), Der Schauspieler im Theater der Gegenwart, Wien 1979, S.10

Die letzte und am schwierigsten zu bestimmende Variable im Theaterbetrieb ist also die Intention¹².

Eine kollektive Intention, ein klares Programm, das alle Mitglieder begeistert, macht aus den einzelnen Gliedern tatsächlich ein Gesamtes, einen agitationsfähigen, also handlungsfähigen Körper. — Viel ungenauer und schwieriger zu bestimmen - im Endeffekt aber noch viel bedeutender in der Auswirkung - ist jedoch die jeweilige persönliche Intention der einzelnen Mitglieder, und zwar nicht unbedingt die nach außen öffentlich bekannte, sondern die wirkliche, die auch zur Wirkung kommt, und die nicht einmal jedem unbedingt voll bewußt sein muß.

Die Palette in diesem Bereich dürfte so vielschichtig und breitgefächert sein wie der gesamte Schatz menschlicher Seelen, Träume und Hoffnungen; — je klarer diese Intentionen jedoch formuliert werden oder ausreifen können, desto klarer ist das resultierende menschliche Handeln in der Wirklichkeit.

[Es sei in diesem Zusammenhang jedoch darauf hingewiesen, daß diese Intentionen häufig noch jenseits der Stufe der Verbalisation liegen, und daß eine zu platte, vorschnelle und vordergründige Verbalisation aus dem reichen Schatz der Ideen eine hohle Ideologie zu machen fähig ist, wenn die Stimme des Mysteriums in uns das nicht mehr aufzufangen bereit ist, wohin die Wesenhaftigkeit des Menschen mit ihrem Verstande noch nicht hinreicht. Apokryphe Bilder, die ohne Selbstzweck das zu kleiden vermögen, was andernfalls so schutzlos ungeboren dem menschlichen Verstande oder Unverstande ausgeliefert wär in seiner Unreife und Nacktheit, könnten dem Abort der intendierten Idee entgegenwirken. Die Offenheit im Wesen dieser Sprache ist dann Kunst.]

Nur in der Negation sollen hier zwei äußerst platte und fehlgeleitete Beispiele genannt werden als Fälle für Intentionen, die dem Gesamtunternehmen im Endeffekt nur Schaden zufügen würden. Wenn z.B. jemand nach außen den hehresten gemeinsamen Zielen nacheifert, in Wirklichkeit jedoch nur für den unmittelbaren Beifall und die unmittelbare Bestätigung seiner Erscheinung arbeitet in seinem noch unreifen Ehrgeiz nach persönlichem Ruhm¹³; oder wenn z.B. jemand anders in Wirklichkeit kein anderes Interesse bewegt, als der Wunsch, sich eine müde Mark zu verdienen.

e) Koordination — Die Organisation der Zeit

Bei zunehmender Komplexität der Häuser und der internen Arbeitsteilung wird eine Koordination der anfallenden Tätigkeiten immer schwieriger und aufwendiger.

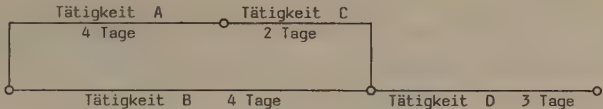
Das Zusammenwirken vieler Systemelemente bezüglich des Systemzwecks muß im Zeitablauf erkennbar und interpretierbar bleiben. Nur so lassen sich noch überschaubare Steuergrößen ermitteln.

Ein Projekt „Inszenierung“ beispielsweise wird also in seine vielen Einzeltätigkeiten zerlegt, die der Premiere vorausgegangen sein müssen. In logischer Folge und Nachfolge wird die Beziehung der einzelnen Tätigkeiten zueinander entschlüsselt, die kritischen Knotenpunkte, an denen sie zusammenlaufen, werden ermittelt sowie die zeitli-

¹² vgl. auch Kap. 1., S.52

¹³ vgl. Ariane Mnouchkine, Mephisto (nach Klaus Mann „Mephisto – Roman einer Karriere“), München 1980

chen Notwendigkeiten und Reserven, die den einzelnen Tätigkeiten aufgrund ihrer Vernetzung zukommen.

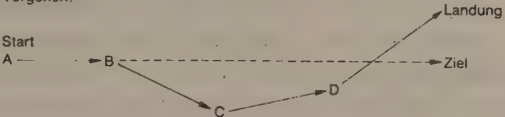


Ein solches Modell nennt man Netzplan Modell nach CPM (= Critical Path Method)¹⁴, da es die zeitlichen Verschiebungen und Abhängigkeiten zueinander verdeutlicht sowie den **kritischen Pfad** aufzeigt, zu dessen Einhaltung keine zeitliche Reserve zur Verfügung steht (in unserem Beispiel A – C – D).

Somit haben die einzelnen Verantwortlichen die Möglichkeit ihre jeweiligen Termine genau zu planen und die zu verrichtenden Tätigkeiten zu unterscheiden in die Klasse der **kritischen Tätigkeiten**, deren Termineinhaltung zum nächsten Knotenpunkt unbedingt notwendig bleibt, und in die Klasse der **weniger kritischen Tätigkeiten** (in unserem Beispiel B), denen eine gewisse zeitliche Flexibilität zugebilligt werden kann¹⁵.

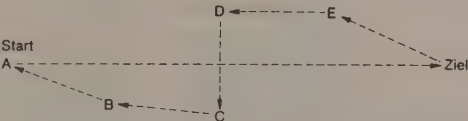
Die Planung und Vernetzung der einzelnen Tätigkeiten geschieht vom Ende der Tätigkeit aus, das heißt: von der Premiere aus gesehen. Nur so ist es möglich zu sehen, welche Tätigkeiten vor den anderen unmittelbar **beendet sein müssen**, welches die **Vorläufer** der einzelnen Tätigkeiten sind, ehe die betrachtete Tätigkeit beginnen kann¹⁶.

Unkybernetisches – von den jeweils eintretenden Ereignissen bestimmtes – Vorgehen:

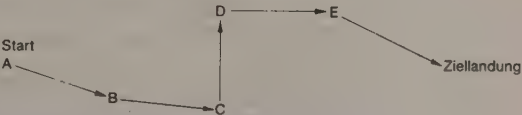


Die Voraussetzungen des erwünschten Ziels sind überhaupt nicht bekannt, obgleich man es – wie etwa zur Zeit die Vollbeschäftigung – ständig vor Augen hat (gestrichelte Linie). Man landet daher wegen falsch eingeschlagener Richtung, veränderten Verhältnissen oder versäumten Vorarbeiten meist ganz woanders.

Kybernetisches – von zukünftigen Ereignissen bestimmtes – Vorgehen (in Art der Netzplantechnik):



Die unbedingten Voraussetzungen des Ziels werden rückwärtsgehend ermittelt. Die Chance, mit einer auf diese Weise zustande gekommenen Strategie das erwünschte Ziel zu erreichen, ist weit größer, zumal sich oft sogar **mehrere** brauchbare Alternativ-Pfade entwickeln lassen. Bei Verfolgung der so ermittelten Teilziele in umgekehrter Reihenfolge (unteres Bild) ist die Landung im Ziel praktisch vorprogrammiert.



Kybernetische und unkybernetische Planungsstrategie.

14 vgl. Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.78
 15 vgl. ebenda
 16 vgl. ebenda S.74
 17 Frederic Vester, Neuland des Denkens, Vom technokratischen zum kybernetischen Zeitalter, München 1984, S.90

Während nun in den vorangegangenen Abschnitten dieses Kapitels die Schwerfälligkeit eines wachsenden Systems und seine Probleme mit der internen, intentionellen oder auch nur funktionellen Kommunikation dargelegt worden sind, soll hier jetzt die Critical Path Method der Netzplantechnik als eine Möglichkeit der Koordination von Arbeitsabläufen in einem aufgeblähten und arbeitsteiligen System, wie moderne Theater sie darstellen, explizit vorgestellt werden:

In allen Theatern der Welt werden immer wieder „die panikartigen Zustände vor Beginn einer Premiere“¹⁸ beklagt. Aus dem Problem der Repräsentation der „life performing arts“ wird in zunehmender Weise also auch ein Problem der Koordination¹⁹. Und nur, wo dieses Problem gemeistert wird, läßt sich die einseitige Bewegungsrichtung und Tendenz des Organismus „Mit wachsender Betriebsgröße → zunehmende Unübersichtlichkeit und → zunehmend größer werdende Ineffizienz des Systems“ im Rahmen gewisser Grenzen zumindest auffangen oder aufhalten oder wenigstens verlangsamen.

Beispiel der eben angedeuteten und besprochenen Methode sei hier nun eine Netzwerkplanung, wie sie 1969 erstmals im **Opernhaus** von Karl-Marx-Stadt Anwendung fand²⁰. Eine Neuinszenierung mit Chor- und Ballettbegleitung wurde vor Probenbeginn erst einmal zerlegt und modellhaft anschaulich und transparent gemacht:

Tätigkeit / Kurzbezeichnung		Vorläufer	Dauer in Arbeitstagen
Vorbereitung	VORB	~	18
Konzeptionsgespräche	KON	VORB	2
Soloproben	SOLOP	KON	63
Ensembleproben	ENSP	SOLOP	5
Chorproben	CHORP	KON	21
Chor und Soli	CH + S	ENSP, CHORP	2
Ballettproben	BALLP	KON	10
Bühnenbildbesprechung	BÜB	KON	13
Bauprobe	BAUP	BÜB	1
Bühnenbildverabschiedung	BÜV	BAUP	2
Bühnenbildkalkulation	BÜK		
und Materialbeschaffung	BÜK	BAUP	10
Bühnenbildherstellung	BÜH	BÜK	32
Kostümbesprechung	KOSTB	KON	13
Kostümvorabschiedung	KOSTV	KOSTB	2
Kostümkalkulation			
und Materialbeschaffung	KOSTK	KOSTV	10
Kostümherstellung	KOSTH	KOSTK	33
Maskenbesprechung	MASKB	KON	2
Maskenverabschiedung	MASKV	MASKB	1
Maskenkalkulation			
und Materialbeschaffung	MASKK	MASKV	5
Maskenherstellung	MASKH	MASKK	26
Proben im Probenhaus	PROP	CH + S, BALLP, BÜV	80
Proben im Opernhaus	PRO	PROP	6
Technische Einrichtung			
und Beleuchtung	TECH	BÜH	4
Orchesterproben	ORCHP	KON	5
Orchestersitzproben	ORCHS	PRO, ORCHP	2
Orchesterstückproben	ORCHÜ	ORCHS	4
Komplettproben	KOMP	KOSTH, MASKH, TECH, ORCHÜ	5
Premiere	PREM	KOMP	1

21

18 M. Otto, Netzwerkplanung im Musiktheater; in: Theater der Zeit 24, 1969, Heft 2, S.42ff., hier S.42

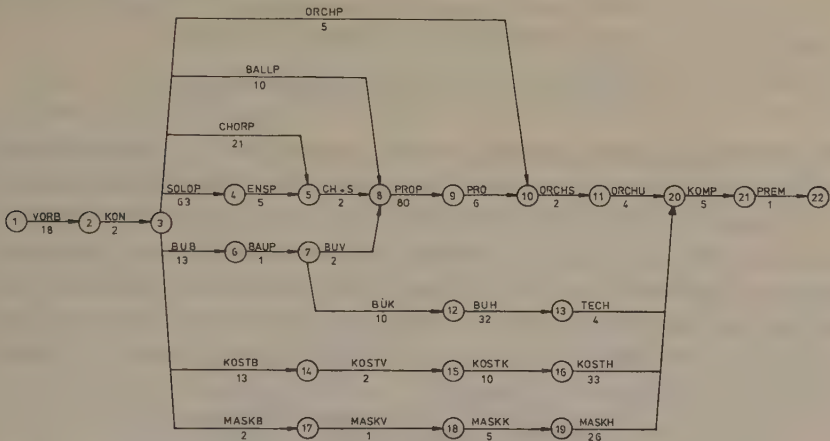
19 vgl. ebenda

20 nach Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.73ff.

21 nach M. Otto, Netzwerkplanung im Musiktheater, .., S.43 (leicht geändert)

vgl. auch Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.75

Die einzelnen Tätigkeiten werden nun durch Pfeile gekennzeichnet, außerdem mit Zahlen markiert, die die jeweils notwendigen Zeiten der Tätigkeiten signalisieren. Die Verknüpfungspunkte (Knoten) werden durch Kreise dargestellt, die sich ebenfalls durch Zahlzeichen ordnen lassen.



Netzplan-Modell "Operrinszenierung" 22

Die Erfindung der Knoten (1 - 22) macht die Verknüpfung und Ordnung der einzelnen Tätigkeiten im Modell möglich und ihre Zuordnung in der Wirklichkeit damit anschaulich und deutlich. Allein die Erstellung des obigen Modells bedeutet schon einen erheblichen Zuwachs an Problemtransparenz. Das Entscheidende an dieser Konstruktion aber ist, daß sie erlaubt, Geschehnisse der Wirklichkeit ohne weiteres rein rechnerisch zu erfassen. Denn durch die Einführung einiger mathematischer Modellerweiterungen gelingt es nun wesentliche Planungsdaten, insbesondere über die frühestmöglichen oder spätestzulässigen Beginnzeitpunkte aller Einzeltätigkeiten zu erhalten²³. Die Knoten markieren jeweils ein Ereignis „Abschluß aller Tätigkeiten, deren Pfeilspitzen in ihn einmünden“ und damit zugleich ein Ereignis „Beginn aller Tätigkeiten, deren Pfeilschäfte aus ihm hervorgehen“. Je nachdem, ob man jetzt vor- oder zurückrechnet, erhält man die frühestmöglichen oder spätestzulässigen Beginnzeitpunkte (FZ_x und SZ_x). Formelmäßig gilt für den frühestmöglichen Beginnzeitpunkt:

$$FZ_1 = 0 \quad (\text{zunächst unabhängig vom Kalender festgelegt})$$

und

$$FZ_j = \max_{i \in V_j} \{FZ_i + d_{ij}\} \quad (j = 2; 3; \dots; 22)$$

wobei

FZ_j frühester Zeitpunkt für das Eintreten des Ereignisses j und damit für den Beginn aller unmittelbar darauf folgenden Tätigkeiten,

V_j Menge der Indizes aller Knoten, von denen Pfeile ausgehen, deren Spitzen in den Knoten j einmünden,

FZ_i frühester Zeitpunkt für das Eintreten des Ereignisses i ,

d_{ij} Zeitdauer der Tätigkeit zwischen den Knoten i und j . 24

22 aus Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.77

23 ebenda S.76

24 nach ebenda

Für den spätestzulässigen Beginnzeitpunkt gilt:

$$\begin{aligned} SZ_{22} &= FZ_{22} \\ SZ_i &= \min_{j \in N_i} \{SZ_j - d_{ij}\} \quad (i = 21; 20; \dots 1) \\ ST_{ij} &= SZ_j - d_{ij} \end{aligned}$$

Dabei bedeuten:

SZ_i spätestmöglicher Zeitpunkt für das Eintreten des Ereignisses i ,
 N_i Menge der Indizes aller Knoten, in die vom Knoten i ausgehende Pfeile einmünden,
 SZ_j spätestmöglicher Zeitpunkt für das Eintreten des Ereignisses j ,
 ST_{ij} spätestzulässiger Beginnzeitpunkt der Tätigkeit z zwischen den Knoten i und j .

25

Unter der Verwendung entsprechender Computerprogramme kann die aufwendige und komplizierte Ermittlung der jeweiligen Planungsdaten jetzt einem Rechner überantwortet werden. Für Netzplan-Modelle steht eine spezielle, außerordentlich leistungsfähige und komfortable Software zur Verfügung²⁶. Durch einen entsprechenden Einsatz erhalten die Verantwortlichen somit genau ablesbare Informationen für ihre Planung, außerdem eine genaue Übersicht über die kritischen Tätigkeiten ($SZ_i - FZ_i = 0$). Bezogen auf unser Beispiel erhalten wir also schließlich folgende Tabelle:

Tätigkeit	Interne Zeitwerte		Kalender 1979	
	Frühestmöglicher Beginn	Spätestzulässiger Beginn	Frühestmöglicher Beginn	Spätestzulässiger Beginn
VORB	0	0 *	29.03.79	29.03.79
KON	18	18 *	26.04.79	26.04.79
SOLOP	20	20 *	30.04.79	30.04.79
CHORP	20	67	30.04.79	9.07.79
BUEB	20	74	30.04.79	18.07.79
BALLP	20	80	30.04.79	26.07.79
KOSTB	20	124	30.04.79	26.09.79
MASKB	20	148	30.04.79	30.10.79
ORCHP	20	171	30.04.79	30.11.79
MASKV	22	150	3.05.79	1.11.79
MASKK	23	151	4.05.79	2.11.79
MASKH	28	156	11.05.79	9.11.79
BAUP	33	87	18.05.79	6.08.79
KOSTV	33	137	18.05.79	15.10.79
BUEV	34	88	21.05.79	7.08.79
BUEK	34	136	21.05.79	12.10.79
KOSTK	35	139	22.05.79	17.10.79
BUEH	44	146	6.06.79	26.10.79
KOSTH	45	149	7.06.79	31.10.79
TECH	76	178	20.07.79	11.12.79
ENSP	83	83 *	31.07.79	31.07.79
CH+S	88	88 *	7.08.79	7.08.79
PROP	90	90 *	9.08.79	9.08.79
PRO	170	170 *	29.11.79	29.11.79
ORCHS	176	176 *	7.12.79	7.12.79
ORCHUE	178	178 *	11.12.79	11.12.79
KOMP	182	182 *	17.12.79	17.12.79
PREM	187	187 *	23.12.79	23.12.79

27

Das zitierte Beispiel zeigt Möglichkeit und Verfahren einer sinnvollen Koordination in einem komplexen, stark arbeitsteilten Betrieb, wie große Theater ihn darstellen²⁸.

25 nach Manfred Meyer, Operations Research, Systemforschung, Stuttgart 1983, S.78

26 z.B.: PPS/GRANEDA (CDC), PROJACS (IBM), 2900 PERT (ICL), SINET (Siemens) und OPTIMA1100 (Univac)

27 nach Manfred Meyer, Operations Research, .., Stuttgart 1983, S.79

Die Umrechnung der Kalenderwerte erfolgte unter der Annahme, daß die Premiere am Sonntag, den 23.12. 1979 stattfinden soll, sonst aber an Sonn- und Feiertagen nicht gearbeitet wird.
 * kennzeichnet kritische Tätigkeiten.

28 Manfred Meyer weist darauf hin, daß die Tätigkeit „Bühnenbildherstellung“ noch weiter hätte detailliert werden können. Eine weitere Unterteilung „hätte z.B. entsprechend den zu beauftragenden Werkstätten (Schreiner-, Maler- und Polstererarbeiten, Metall- und Glasbau) erfolgen

Dabei fällt in diesem Falle dem Rechner eine wesentliche planerische Komponente zu²⁹. Der Informatiker übergibt den Geist der Maschine ...

Das ist solange nicht weiter schlimm, als uns - den Operateuren - die qualitative Informationsveränderung und der eventuelle Informationsverlust der nicht auf die Ebene der technischen Information übertragbaren Informationen im Bewußtsein bleibt³⁰. Betriebstechnisch bleibt diese kybernetische Rechenoperation ein unbedingter Vorteil.

Durch die Netzplantechnik gewinnt die Führungsproblematik der Theaterbetriebe zweifellos ihr spielerisches Element zurück, wenn erst dadurch das durch Sachzwänge schwerfällig gewordene Instrument des Theaters wieder beispielbar wird. Und erst dann erscheint die intentionelle Arbeit eines Intendanten wirklich sinnvoll, da erst dann seine Idee sich über die des reinen Sachverwalters hinausschwingen kann.

Ein weiteres Beispiel für den sinnvollen Einsatz moderner Technologien bietet das Stadttheater Heilbronn. Dort konnte im Rahmen einer betriebsrechtlichen Umstellung auch die gesamte Buch- und Lagerhaltung völlig neu geordnet werden. Die Umwandlung des Hauses von einem öffentlich-rechtlichen Regiebetrieb in eine privatrechtliche GmbH ermöglichte auch zum ersten Mal die Gestaltung einer unabhängigen und eigenständigen inneren Betriebsstruktur, die sich den jeweiligen Ansprüchen einer modernen Unternehmensführung anpassen kann. Durch den Abschied vom starren und dirigistischen Kameralssystem ergaben sich hier vor allem in der Buch- und Lagerhaltung die Möglichkeiten des Einsatzes neuerer und flexiblerer Technologien. Auch hier wird die Steuerung und Koordination trockener Haushaltsbestände von einem Rechner übernommen.

Die Spielfreiheit des Systems und seine innere Flexibilität bleibt durch den Einsatz moderner Verfahrenstechnik also erhalten bzw. kann zurückerobert oder noch weiter optimiert werden. Die Grenzen, die der Elastizität und Anpassungsfähigkeit (oder der Verkrustung und der Starrheit) des Unternehmens einen Rahmen geben, bleiben prinzipiell variabel und werden den Theatern nur bedingt von externen Bestimmungsfaktoren aufgelegt. Auch die interne Koordination ist abhängig von dem Grad der Durchführung der inneren Kommunikationsstrukturen.

können. Oder man hätte, soweit unterschiedliche Bühnenbilder benötigt werden, nach den Akten der Oper gliedern können oder auch nach der räumlichen Platzierung der Bauten (Vordergrund, Seiten, Hintergrund). Sogar eine Spezifizierung von Tätigkeiten, die allen drei Gesichtspunkten gerecht wird (z.B. Schreinerarbeiten für Bühnenbild-Vordergrund im 3. Akt) und damit den höchsten Detaillierungsgrad erreicht, wäre realisierbar gewesen. Eine Unterteilung nach Werkstätten entspräche hier aber auf jeden Fall besser einem Einsatzziel von Netzplan-Modellen. Nur dann könnten in der Projektüberwachungsphase **Planabweichungen** sofort den dafür Verantwortlichen zugeordnet werden." (Manfred Meyer, Operations Research, .., S.81f.)

- 29 Die eigentliche Leistung der Rechananlage ist ihre Fähigkeit Information aufzunehmen, Information zu verwerten, Information abzugeben und vor allem auch Information zu speichern. Wie schon bei der revolutionären Erfindung der Schrift (dem Zeichen, dem Gramma) wird die Information dabei einer Ebene (in diesem Falle der Verlautbarung, der gesprochenen Stimme und Sprache; dem Akustischen) entzogen und auf einen anderen Informationsträger übertragen. Dadurch entzieht sie sich wesentlich dem Einfluß und der Dimension des Faktors Zeit. Sie geht nicht verloren, wird zähl-, berechnen- und übertragbar und kann erst so den Grundstock unserer Kultur der Wissenschaft und geistigen Evolution bilden. Der Rechner ist nur eine Weiterentwicklung dieses grundlegenden Prinzips. Auch er überträgt die Information auf eine andere Ebene. Das ist das Wesentliche seiner Leistung und seiner Problematik; daß Information auf eine andere Ebene übertragen wird, wo man mit ihr auf völlig neue Art operieren kann, das heißt: Dinge mit ihr machen kann, die z.B. auf der akustischen Ebene nicht greifbar, sichtbar, hörbar oder auch gar nicht möglich waren - ; das heißt aber auch, sie den Gesetzmäßigkeiten dieser neuen Ebene zu unterwerfen - und somit auch ganz neu gearteten Prozessen und Entwicklungen.

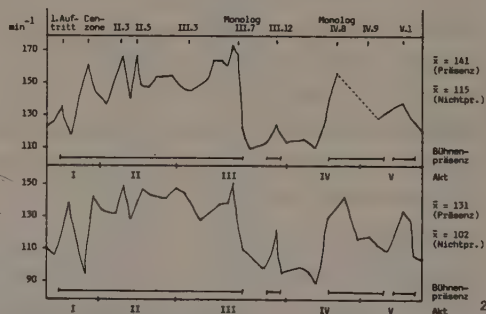
- 30 vgl. dazu u.a. auch Teil C, Kap. 2.1., S.89ff. hier insbesondere S.99f.

3. DIE ÖKONOMIE DER ARBEITSKRAFT — BERUFSKRANKHEITEN

Am Institut für Theaterwissenschaften der Universität München wurde die Streßbelastung von Schauspielern in Proben und Aufführungen untersucht. Dazu wurde während der Inszenierung von Machiavellis Komödie „Mandragola“ die Herzfrequenz von fünf Schauspielern telemetrisch aufgezeichnet. Als weiterer Belastungsindikator diente die Höhe der Katecholaminausscheidung im Urin. Ihre Messung erfolgte über die Bestimmung des Metaboliten Vanillinmandelsäure in drei Urinsammelproben vor, während und nach den Aufführungen. Die erhebliche Belastung der Schauspieler während ihrer Auftritte zeigte sich schon in den Proben, wo es besonders beim Vortrag von Monologen zu akuten Herzfrequenzanstiegen bis zu 130/min kam. Während der öffentlichen Aufführungen lagen sowohl die mittleren als auch die Spitzenfrequenzen noch deutlich höher. In Sprechpausen und sogar während kurzer Abwesenheit von der Bühne fiel die mittlere Herzfrequenz nicht unter 100/min ab. Bei Monologen wurden Herzfrequenzspitzen von 175/min und mehr erreicht. Erneute Auftritte im Verlaufe der zweistündigen Aufführung führten nicht zu einer Adaption des Frequenzverhaltens.

„Das Ausmaß des Herzfrequenzanstiegs von Schauspielern während ihrer Bühnenauftritte ist (..) dem von Testpiloten in der Start- und Landephase vergleichbar.“¹

Auch die Urinausscheidung des Katecholaminmetaboliten Vanillinmandelsäure erhöhte sich während der Bühnenauftritte der Schauspieler. Größere Anstiege waren wiederum im Verlaufe der Aufführungen selbst zu verzeichnen, worin sich Parallelen zur Herzfrequenz zeigen.



Hier ist eine sehr spezifische Problematik der *life performing arts* zu berücksichtigen, der Druck und die Notwendigkeiten einer ständigen Kreativität und höchsten Leistungsbereitschaft, d.h. der Erbringung einer Arbeitsleistung, die nicht unmittelbar willkürlich nach Kraft und Lust sinnvoll aufgeteilt, aufgeschoben und gegenseitig entlastet werden kann, sondern die in streng zeitlich und örtlich fixierten Rahmen hohe Konzentration erfordert. Tatsächliche schöpferische Arbeit zehrt einen Menschen innerlich zwar viel weniger auf als nur von der Notwendigkeit des täglichen Broterwerbs erzwungene und lustlos ausgeführte Tätigkeiten — zumal wenn ja bildlich gesprochen in den Brunnen der Seele um so mehr Wasser nachfließt, als man aus ihm herauschöpft — und auf die hohe Spannung und Konzentration stets auch die glückbringende Entspannung und Erfüllung folgt — dennoch bedarf auch der Umgang mit dieser schöpferischen Kraft einer ökonomischen Vernunft und Verantwortung.

1 s. Helga Weisweiler, Die Belastung des Schauspielers an seinem Arbeitsplatz, München 1983; zitiert nach: Münchner medizinische Wochenschriften, 127, (1985), Nr.28, S.724 (S.50)

2 Herzfrequenzkurve des Schauspielers R. während zweier Aufführungen von Macchiavellis „Mandragola“; nach Helga Weisweiler, Die Belastung des Schauspielers .., München 1983, ebenda

So wie ein Sportler sich langsam in seine Aufgaben hineintrainiert, so muß auch der Künstler seine Kräfte stets richtig einschätzen, trainieren und behutsam steigern.

Die Stimme eines Sängers z.B. wird durch jeden Gebrauch zwar trainiert, gleichzeitig aber auch belastet. Die stimmliche Kraft und Schönheit gleicht in etwa - dies Bild sei gestattet - einer Salami, von der man Scheibchen für Scheibchen etwas abschneidet. In größeren Häusern muß die Stimme ein größeres Volumen erfüllen; mehr Kraft wird verbraucht, weniger Kraft bleibt zum Schluß übrig. Das heißt also: zwei Konzerte in kleinen Sälen strengen den Sänger weniger an als ein Konzert in einem großen Saal. Gerade junge Sänger aber verheizen, durch Ruhm und Gage angestachelt, vorschnell ihre Kraft und müssen schon in jungen Jahren wieder aufhören zu singen, weil das Gold ihrer Kehle schließlich erschöpft ist - ihre Stimme verbraucht. Und gerade die bestdotierten Sänger schonen daher ihre Stimmen, wo sie nur können, und lassen sie nur bei ihren Auftritten voll erklingen.

Auch junge Schauspieler überschätzen oft ihre Kraft, wenn sie von den Schauspiel-schulen kommen und ihre Arbeit an den Theatern aufnehmen. Der Gang durch die Provinz und die kleinen Theater ist daher oft ein behutsameres Training als das Superstarangebot einer großen Bühne - mit Kollaps im kritischen dritten Jahr <dies gilt als Faustregel>, weil die Schule unter Umständen nicht genug auf die dauernden Berufsbelastungen vorbereiten konnte.

Die Kraft eines Schauspielers verbraucht sich zwar nicht wie die Stimme eines Sängers, doch schon der Nô-Meister Zeami sprach von den Blüten der Schauspielkunst, das heißt der Strahlkraft eines Schauspielers, die anfänglich noch von der Kraft der Jugend schöpft, später jedoch von inneren und tieferen Energien durchdrungen sein muß³. (Auch Stanislawski, Grotowski u.a. versuchen in ihren Übungen, diese Energien zu lösen⁴.)

Das Instrument eines Schauspielers ist zunächst sein Körper; d.h. daß sein Spiel abhängt von der Durchtrainiertheit dieses Körpers, von seiner Leichtigkeit und Geschmeidigkeit, von seiner Gesundheit, Beweglichkeit und Belastbarkeit u.s.w.. Doch dieses sind nur die äußersten Voraussetzungen.

Das eigentliche Instrument des Schauspielers ist seine Seele, - seine Psyche, - sein Geist, - sein innerer Lebensatem. Und ebenso wie das Werkzeug eines Arbeiters oder wie das Instrument des Instrumentalisten der Pflege bedarf, so bedarf dieses sein Instrument deshalb auch der besonderen Pflege.

Die entscheidende Größe für einen Schauspieler ist also seine psychische Kraft, deren Belastbarkeit und Grenzen er richtig einschätzen muß, um mit ihr vernünftig und klug haushalten zu können. Auch ein Springpferd, dessen Reiter voll Ehrgeiz ein jedes Turnier mitnimmt und keinen Wettkampf ausfallen läßt, bekommt sehr schnell erhebliche Schäden an den Gelenken.

3 s. Meister Zeami, Die Geheime Überlieferung des Nô, Frankfurt 1961; S.11ff.: Kadensho: Das Überliefern der Blüte, insb. S.121ff.: Von der Stufe der Reife

4 vgl. u.a. Konstantin Sergejewiç Stanislavskij, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Westberlin 1981
ders., Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Westberlin 1981
ders., Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges, Zürich 1971
Jerzy Grotowski, Das arme Theater, Hannover 1970

Und wenn die Berufskrankheit der Bergleute die Staublunge ist, - die der Maler die durch cerebrotoxische Chemikalien bedingte Debilität, - oder die der Instrumentalisten die berühmte Sehnenscheidenentzündung, - dann ist die Berufskrankheit der Schauspieler ein zunehmender Realitätsverlust, im Extremfall die durch Überlastung provozierte endogene Psychose der Schizophrenie. Auch auf Befragungen in Schauspielerkreisen nach den häufigsten Schauspielerkrankheiten, standen „deutlich an erster Stelle psychische Krankheitszeichen und psychiatrische Erkrankungen“⁵.

Belastend wirkt zum einen der häufige Rollenwechsel, - persönlichkeitsbedingt kleine Identitätsverunsicherungen, - der Arbeits- und Karrieredruck und damit einhergehend häufiger Theaterwechsel, d.h. ein häufiger Wechsel des Standortes, der Arbeitskollegen und des Arbeitsumfeldes. Dieses führt zu einem mitunter zwar interessanten, aber auch unsteten Leben, in dem festere und tiefere und zur Stabilität auch beitragende persönliche Bindungen häufig nicht entstehen und entstehen können, oder sogar wegfallen müssen. Der exaltierte, wenig introvertierte Schauspieler muß sein ganzes Lebensglück also meist ausschließlich an seinem Arbeitsplatz, - im Theater finden und ist berufsbedingten Erlebnisschwankungen damit weit extremer ausgesetzt. Und noch stärker und zwingender als bei einem Büroangestellten etwa bleibt sein soziales Umfeld unter Umständen von seinem Arbeitsmilieu geprägt. Das heißt: er kommt aus dem Theater nicht raus. - Das Theater ist sein Leben.

Rückzug und Introversion aber - Sammlung, als eine der wichtigsten Quellen für Künstlernaturen (und „Naturen“ überhaupt), - ist der auf Extrovertiertheit und Output getrimmten Schauspielerpersönlichkeit häufig verschlossen.

Doch allein schon die Berufsstruktur mit zu vielen Schauspielern, zu wenig Stellen, ohne objektive Leistungskriterien, mit hoher Abhängigkeit von der Tagesform, mit vergänglichen Leistungen, mit Zufälligkeiten in der Karriere, mit Isolierung durch die Arbeitszeit und den immer wieder notwendigen örtlichen Veränderungen bringt besonders hohe Spannungen, Frustrationen und Unsicherheiten mit sich⁶. Die definitive Identitätsfindung wird für den ohnehin sensiblen Schauspieler jedoch um so schwieriger, je drastischer auch die unmittelbaren äußeren Arbeitsbedingungen seine Gesundheit beeinträchtigen können (wenig Schlaf, allgemein unregelmäßige Arbeitszeiten bis spät in die Nacht hinein und unregelmäßige Mahlzeiten; häufige Gefahr von Erkältungskrankheiten und Schädigungen der Stimm- und Sprechorgane durch Überforderung der Stimme, durch Bühnenstaub und Zugluft, etc.⁷). Es ist hier nicht der Ort weiter darzulegen, wie viele Schauspieler verheizt werden oder sich verheizen lassen im harten künstlerischen Geschäft, - auf das ein jeder anders reagiert, - etwa indem er sich aufbläht zur hellen kurzlebigen Supernova, die dann rasch kollabiert und vergeht (die Pop-Szene ist ein noch deutlicherer Indikator für diesen Mechanismus), oder indem er - symptomatisch für ein krankes System - zum Alkohol greift <Alkoholismus, Nikotin-

5 Gotthard Kuppel, Abend für Abend auf der Bühne, Über die Zusammenhänge zwischen Gesundheitsverfall und der Sensibilität von Schauspielern; in: Deutsches Ärzteblatt, Ausgabe B, 83. Jahrgang, Heft 4 vom 24. Januar 1986, S. 167 - 170, hier S.170

6 ebenda S.167

7 vgl. ebenda, S.170

abusus und andere Sucht induzierende Krankheiten sind gerade auch an Bühnen häufig auftretende Krankheitsbilder, die ganz bestimmte Probleme kaschieren sollen, diese durch ihr Auftreten aber eigentlich erst indizieren - oder zu noch anderen Platzhalten, - oder aber er widersteht dem harten Druck, wird geduldig und ausdauernd langsam Meister seines Instrumentes und meistert somit auch sein Leben.

Das Theater lebt von der Kraft der Imagination, und nur eine starke Psyche kann die ständigen seelischen Erregungen und Belastungen auf die Dauer aushalten.

Je stärker außerdem ein Ensemble vernetzt ist und zusammenhält, desto stärker können die im Grunde völlig normalen und harmlosen individuellen Leistungsschwankungen aufgefangen und somit auch vom Image einer Katastrophe und ihren Folgen befreit werden, - nämlich indem man sie entproblematisiert und in die Natürlichkeit ihres Rahmens zurückversetzt, - indem man ihnen ihre sinnvolle und natürliche Berechtigung wiedergeben kann. In der harten Berufswirklichkeit des heutigen Arbeitslebens kann sich ein Profi diese Leistungsschwankungen i.d.R. allerdings kaum noch leisten, da er ständig gleichbleibende Qualität und Höchstleistung zu produzieren hat. Jeder Mensch ist diesen Leistungsschwankungen in einer fast natürlichen Rhythmik unterworfen. Ein System der Leistungsideologie suggeriert ihm jedoch die Abnahme der Wertigkeit seiner Person, sobald sie diesen leistungsmäßigen Schwankungen unterworfen ist und das von ihr erwartete Soll im System nicht mehr unbedingt erfüllen kann. Durch eine solche Denkart werden an und für sich natürliche Erscheinungen also zur Katastrophe aufgebauscht, zu einer Art von Persönlichkeitskrise, da die Identifizierung der Persönlichkeit und Berechtigung ihrer Existenz im System nur über ihr Leistungsvermögen geschieht. Auch wenn diese Katastrophe in Wirklichkeit also keine ist, sondern nur auf einem falschen Image oder einem Irrtum beruht, so kann sie dem diesem System unterworfenen Individuum dennoch die Wahrnehmung einer Katastrophe oder eines Unglücks aufzwingen und in Folge dadurch gegebenenfalls eine echte Persönlichkeitskrise heraufschwören. Eine starke Vernetzung kann nun die isolierende Wirkung einer derartigen Leistungs-ideologie dadurch aufheben, daß sie dem Katastrophencharakter der Leistungsschwankung ihre Spitze abbricht, indem sie ihr falsches Image zerstört.

Der Rückhalt und die Kreativität des Einzelnen liegen also auch beim Schauspieler in einer starken Sozietät **und** in einer starken Individualität. Das ökonomische Spiel ist letztlich jedoch von seiner eigenen Vernunft abhängig, von seiner Geisteskraft und von seiner Fähigkeit, die Vernetzungen seiner Umwelt zu durchschauen und die lebenden Strukturen aktiv mitzugestalten. Daß kranke Systeme hingegen ineffektiv arbeiten, ist ein Gemeinplatz. Kunst und Kreativität sind häufig keinen festen Regeln unterworfen, oder wenn, dann nur ganz eigenen, die von Individuum zu Individuum verschieden sind und sich nur nach den jeweiligen ganz persönlichen oder momentanen Bedingungen richten. Das Ringen des Künstlers um Ausdruck ist also stets auch ein Ringen des Künstlers um Form und Lebensgestaltung. Ein einfach zu kopierendes Rezept oder eine Ideologie gibt es zum Glück nicht. Sicher scheint nur, daß eigene Gegebenheiten auch eigene Formen haben können, und daß eine besondere Sensibilität mitunter auch eines besonderen Schutzes oder einer besonderen Vernunft bedarf.

4. DAS SYSTEM IN ABHÄNGIGKEIT VOM SUPERSYSTEM

Die wirtschaftliche Situation läßt sich nicht isoliert von seiner unmittelbaren und weiteren Umgebung erklären. Wir können nicht über Theater reden, geschweige denn es verändern wollen, wenn wir nicht auch die Gesellschaft betrachten, in der es sich befindet und spielt. Wenn das Theater wirklich ein Spiel der Gesellschaft ist, so zeigt es uns meist nicht nur ihr jämmerliches inneres Bild, sondern spiegelt auch in seinen wirtschaftlichen Problemen die Schwierigkeiten unseres modernen Wirtschaftslebens. Die Theater konnten die Personalkostenexplosion weniger gut auffangen als andere Betriebe, da die meisten Leistungen, die im Theater zu erbringen sind, durch technische Substitute nicht ersetzt werden können; (= spezifische Produktionstechnologie der *life performing arts*¹). Aber die Theater konnten diese Kostenexplosionen auch durch interne Strukturveränderungen bisher nicht auffangen. Der Theaterbetrieb reagierte so in seinem Aufbau, in seiner Arbeitsweise und in seinem Selbstverständnis äußerst unelastisch auf die veränderten Marktbedingungen und auf die wachsende und tatsächlich erdrückende Konkurrenz von Video, Film und Fernsehen und anderen neuen Freizeitgestaltungsmitteln und -Medien. In seiner politischen und gesellschaftlichen Aussage und Kraft befand sich das Theater zusehens selbst auf dem Rückzug und verbarrikadierte sich in einem kostspieligen Elfenbeinturm.

Dieses gilt immer noch bis heute, trotz der ständigen Versuche, neue Nomenklaturen für diesen Zustand zu finden. Das ist aber eigentlich nur der Versuch, an äußerer Erscheinung das nachzuholen, was innerlich versäumt und nicht nachgeholt worden war. Das Theater hat sich innerlich im Grunde nicht wesentlich verändert, während die Marktbedingungen und die gesellschaftliche Wirklichkeit starke Veränderungen durchgemacht und vollzogen haben und immer noch vollziehen. In dieser Entwicklung sind die meisten Theater noch in den alten „Kunst“- , „Star“- und Theaterbetriebstraditionen der Weimarer Zeit stehen geblieben und haben bisher den Anschluß verpaßt.

In ihrer internen Struktur und ihrem internen Machtgefüge stehen sie meist weiter, fester und beharrlicher auf der sogenannten konservativen Seite oder im konservativen Lager unserer Gesellschaft, als sie es nach ihrem Image wahrhaben wollen.

Doch auch die gewerkschaftliche Macht hat zu einer Verkrustung im Denken über Arbeitsorganisation und Arbeitsgestaltung nach gängigen kapitalistischen und materialistischen Mustern weiter beigetragen und den materialistischen Kapitalismus auch im Theater nur weiter gefestigt und unterstützt.

Eine all zu starre Strukturierung und vor allem auch unflexible Normierung aller Tätigkeiten, Bezüge und Beziehungen in allen Betrieben, die ursprünglich dem berechtigten Schutz des Einzelnen dienen sollte, reduziert durch ihre Starrheit jedoch weiter jede Verantwortungs- und freie Mitgestaltungsmöglichkeit.

Die Arbeit wird nach allgemeiner materialistischer Norm nach Arbeitsstunden bezahlt. In diesem Handel mit Arbeitskraft wird die Zeit also gegenseitig abgerechnet.

1 s. Erika Wahl-Zieger, Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur, Göttingen 1978, S.160

Der Bühnenarbeiter z.B. erhält Feiertagszuschläge, Abendzuschläge, Überstundenzuschläge und dergleichen, was ihm alles persönlich durchaus zu gönnen ist, jedoch ist die Arbeit im Theater spezifisch schon eine ganz andere, als am Fließband bei Opel beispielsweise, liegt vorzugsweise auch an Feiertagen, in den Abendstunden und lebt von flexiblen und offenen Zeiten. Hier wird also eine genormte tarifliche Zwangsjacke auf einen wieder ganz eigenen Betrieb angewendet; die Verhältnisse am Theater sind gezwungen, sich nach den Verhältnissen bei Opel etwa zu richten.

Die strenge Arbeitsteilung führt zudem zu einer geringen Auslastung und Effektivität der Kapazitäten, da z.B. gerade im Bühnenbetrieb während der Abendvorstellungen für die einzelnen Tätigkeitssparten große Leer- und Wartezeiten anfallen. Ein Techniker oder Maskenbildner z.B. leistet also an effektiver Arbeit abends während einer Vorstellung weit weniger, als ihm nach Stunden hinterher **abgerechnet** wird. Seine meiste Zeit verbringt er mit Absitzen und Warten auf seinen Arbeitseinsatz. Die strenge Arbeitsteilung in verschiedene Kader verhindert hier eine sinnvolle Koordination und Auslastung der einzelnen Tätigkeiten.

Das all diesen Erscheinungen zugrunde liegende Übel ist aber eigentlich die Klassifizierung der Menschen im Arbeitsprozeß (Arbeit-nehmer, Arbeit-geber pipapo). Daß diese Klassifizierung ausgerechnet durch eine Ideologie auch noch verhärtet wird, die sich die Abschaffung dieser Klassifizierungen zum Ziel gesetzt hat, läßt diesen Prozeß in unserer vom Kapital bestimmten Umwelt noch trostloser erscheinen. Auch hier unterliegt das Theater der derzeitigen gesellschaftlichen Wirklichkeit.

» Das quantitative Dilemma, die finanzielle Misere der Theater und Orchester läßt sich als ein grundsätzliches, sich in einer wachsenden Wirtschaft verschärfendes Problem erkennen. Problemkern ist, daß die Produktivität im Sektor der Theater und Orchester im Zeitverlauf stagniert, zumindest aber - im Vergleich zu einem großen volkswirtschaftlichen Bereich anderer Sektoren mit erheblichen Produktivitätssteigerungen - relativ zurückbleibt.

Daraus ergibt sich ein grundsätzlicher Trend zu relativer Kostensteigerung bei Theatern und Orchestern. «²

Der Grad dieser Abhängigkeit der Theater vom Supersystem wird nirgends deutlicher, als in dem berühmten Modell der Ökonomen William J. Baumol und William G. Bowen. Die von ihnen aufgestellte Prognose ist für das Theater derart vernichtend, daß sie hier kurz Erwähnung finden soll:³

Wir können modellhaft die Volkswirtschaft in zwei Sektoren aufteilen; der 1. Sektor (1) entspricht den Theatern mit nicht progressiver Produktivität (technischer Fortschritt ermöglicht keine Wachstumsraten), der 2. Sektor (2) entspricht einer progressiven Volkswirtschaft mit kumulativem Wachstum mit der konstanten Rate r.

2 Erika Wahl-Zieger, Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur, Göttingen 1978, S.160

3 Dieser Ansatz geht zurück auf Baumol und Bowen, 1966 <William J. Baumol and William G. Bowen, Performing Arts: The Economic Dilemma, A study of problems common to theater, opera, music and dance, New York 1966>, S.161ff.; Baumol, 1967 <William J. Baumol, Macroeconomics of Unbalanced Growth: The Anatomy of Urban Crisis, in AER, Vol. LVII, June 1967>, S.415ff. - und Peacock, Dec. 1969, S.324ff. Das Modell wird bei Baumol und Bowen 1966 (bes. S.167ff.) zunächst verbal gebracht, von Baumol 1967 in Form von Symbolen und Gleichungen dargestellt und von Peacock 1969 ziemlich unverändert übernommen <Alan J. Peacock, Welfare Economics and Public Subsidies to the Arts, in: The Manchester School of Economic and Social Studies, Vol. XXXVII, No. 4, Dec. 1969, S. 323 - 335, Reprinted in ISER Series Nr. 76, Helsington-York>. Der folgende Gedanken- und Argumentationsweg folgt im wesentlichen Peacock. Ich habe ihn bei Erika Wahl-Zieger entnommen: Erika Wahl-Zieger, Theater und Orchester .., Göttingen 1978, S.161ff.

Für den 1. Sektor gilt:

$$(1) \quad \frac{\text{Output einer bestimmten Periode}}{\text{Arbeitsinput der Periode}} = \text{Konstante } a$$

$$\rightarrow \text{Output} = \text{Input} \cdot \text{Konstante } a$$

Für den 2. Sektor gilt:

[t = Zeit]

$$(2) \quad \frac{\text{Output einer bestimmten Periode}}{\text{Arbeitsinput der Periode}} = \text{Konstante } b \cdot (1+r)^t$$

$$\rightarrow \text{Output} = \text{Konstante } b \cdot \text{Input} \cdot (1 + \text{Wachstumsrate } r)^t$$

Zur Vereinfachung des Modelles werden Sachkosten ignoriert, und nur die Arbeit tritt im Modell explizit als Input auf.

Die Entlohnung pro Arbeitseinheit ist in **beiden** Sektoren gleich W_t .

$W_t = \text{bestimmte Konstante } W \cdot (1+r)^t = \text{Lohn pro Arbeitseinheit im ersten Sektor}$
 $= \text{Lohn pro Arbeitseinheit im 2. Sektor}$

Mit fortschreitender Zeit (wachsendem t) wächst W_t in beiden Sektoren mit der gleichen Rate wie der Output im produktiven Sektor 2.

Das bedeutet, daß die Kosten pro Outputeinheit K_1 (also die Produktionskosten pro Stück in Sektor 1) unlimitiert mit der Rate r wachsen werden, während die Kosten pro Outputeinheit K_2 in Sektor 2 konstant bleiben.

$$(1) \quad K_1 = \frac{W_t \cdot L_{1t}}{Y_{1t}} = \frac{W \cdot (1+r)^t \cdot L_{1t}}{a L_{1t}} = \frac{W}{a} (1+r)^t$$

$$(2) \quad K_2 = \frac{W_t \cdot L_{2t}}{Y_{2t}} = \frac{W \cdot (1+r)^t \cdot L_{2t}}{b \cdot (1+r)^t \cdot L_{2t}} = \frac{W}{b}$$

[L_t : Arbeitsinput der Periode; Y_t : Output der Periode; 1, 2: Sektorindex; W, a, b: Konstanten]

Bei gleicher Lohnentwicklung W_t in beiden Sektoren ergibt sich diese, allein durch die Produktionsbedingungen bestimmte, relative Kostenstruktur:

$$\frac{K_1}{K_2} = \frac{W_t \cdot L_{1t}}{Y_{1t}} \cdot \frac{Y_{2t}}{W_t \cdot L_{2t}} = \frac{L_{1t} \cdot b (1+r)^t \cdot L_{2t}}{a \cdot L_{1t} \cdot L_{2t}} = \frac{b}{a} \cdot (1+r)^t$$

Das bedeutet also, daß die Kosten des 1. Sektors relativ zu den Kosten des 2. Sektors ansteigen werden.

Diese ansteigenden Kosten aber würden automatisch im 1. Sektor ein Ansteigen der Preise bewirken, so daß auch der Preis pro Produkt im 1. Sektor relativ zum Preis pro Produkt im 2. Sektor ansteigen würde. Es ist jedoch nicht zu erwarten, daß die Preiselastizität der Nachfrage im 1. Sektor eine andere ist als im 2. Sektor.

Setzt man voraus, daß in der Preiselastizität die Nachfrage nach beiden Outputs und Preisen (sowohl in Sektor 1 als auch in Sektor 2) relativ konstant bleibt, bzw. daß die relativen Preise sich entsprechend den relativen Kosten ändern, dann bliebe das relati-

ve Outlay der beiden Güter - das ist das Verhältnis der monetären Werte zueinander bzw. der Grad der Geldauslagen - konstant.

$$\frac{P_1 Y_1}{P_2 Y_2} = \frac{K_1 Y_1}{K_2 Y_2} = \frac{W(1+r)^t L_{1t}}{W(1+r)^t L_{2t}} = A \text{ (konstant)} \quad [P = \text{Preis pro Produkt}]$$

Daraus ergäbe sich - nachfragebedingt - folgende Outputrelation:

$$\frac{Y_1}{Y_2} = \frac{a \cdot L_{1t}}{b \cdot L_{2t} (1+r)^t} = \frac{a \cdot A}{b \cdot (1+r)^t}$$

$$\frac{Y_1}{Y_2} \rightarrow 0, \text{ wenn } t \rightarrow \infty$$

» Das heißt also: Bei gegebenen Annahmen zeigt sich im Modell für den Output des nicht - progressiven Sektors die Tendenz, daß er am Markt relativ zum Output des produktiveren Sektors abnimmt und vielleicht sogar verschwindet. «⁴

Mit fortschreitender Zeit sind die Theater also in ihrer Kopplung mit einer auf Wachstum orientierten Wirtschaft dem Untergang gewidmet. Während ihre unmittelbaren Konkurrenten Video, Fernsehen, Film u.s.w. durch technische Substitution weiter im expandierenden Markt mithalten können, wird die Ineffizienz und das Mißverhältnis Kosten - Einnahmen - Zuweisungen am Theater immer weiter zunehmen.

Die ökonomischen Kräfte wirken hier so logisch und folgerichtig, daß sie bisher alle zu ihrer Unterdrückung errichteten Hindernisse durchbrochen haben⁵.

Die nur kurzfristige Wirksamkeit vieler kulturpolitischer, auf Einsparung einzig zielender Maßnahmen macht Baumol deutlich:

"As a consequence, efforts to offset these cost increase, while they may succeed temporarily, in the long run are merely palliatives which can have no significant effect on the underlying trends."⁶

Das quantitativ - ökonomische Dilemma der Theater kann kaum schärfer formuliert werden als durch dieses Modell; die gegenwärtige und historisch oft genannte Finanzkrise der Theater bestätigt es auch nur. Es beruht anscheinend auf dem unausweichlichen, in der Technologie der life performance begründetem Problem, welches sich mit fortlaufendem Wachstum der Volkswirtschaft weiterhin kontinuierlich verstärken wird⁷.

Solange die allgemeinen wirtschaftlichen Faktoren auch in der internen Theaterstruktur greifen können, dürfte diese Richtungstendenz keine Änderung erfahren; - bleibt diese Abhängigkeit vom Supersystem aufgrund der Vernetzung mit dem Supersystem bestehen.

4 Auch genannt "Baumol's Disease" - nach Alice Vandermeulen, s. William J. Baumol, *Macroeconomics of Unbalanced Growth: Comment*; in: AER, Vol. LVIII, Sept. 1968, S. 896 - 897; hier S. 896

zitiert nach: Erika Wahl-Zieger, *Theater und Orchester ..*, Göttingen 1978, S. 163

5 s. auch William J. Baumol, *Macroeconomics of Unbalanced Growth: The Anatomy of Urban Crisis*; in: AER, Vol. LVII, June 1967, S. 415ff., hier S. 415

6 ebenda

s. auch Erika Wahl-Zieger, *Theater und Orchester ..*, Göttingen 1978, S. 160

7 vgl. Erika Wahl-Zieger, *Theater und Orchester ..*, Göttingen 1978, S. 164

C. DAS KULTURELLE UMSYSTEM

Kein System kann gänzlich unabhängig von seiner Umgebung betrachtet werden.

Gerade die Theaterunternehmen stehen wirtschaftlich und soziokulturell in einem so großen historischen und gesellschaftlichen Kontext, daß eine um Genauigkeit bemühte Erfassung des Theaters diesen Kontext nicht außer Acht lassen darf.

In den vorhergehenden Kapiteln wurde bereits auf die Vernetzung und Abhängigkeit der Theater von größeren Systemen und Wirkungsgefügen hingewiesen. Als Institutionen der Kultur und als Betriebe der Öffentlichkeit oder für die Öffentlichkeit sind die Theater in noch weitaus größerem Maße von diesen kulturellen und wirtschaftlichen Strömungen abhängig (noch stärker in deren Wirkungsgefüge vernetzt und integriert), als dieses zum Beispiel bei rein privaten Betrieben und Unternehmungen der Fall ist. Der Blickwinkel der Betrachtung soll daher im folgenden nicht mehr ausschließlich den internen wirtschaftlichen und strukturellen Komponenten der Theater gewidmet sein, sondern sich auch dem derzeitigen soziokulturellen und sozioökonomischen Kontext der Theater in Westdeutschland widmen, das heißt: dem **Um system**, - den wirtschaftlichen und kulturellen Erscheinungen unserer Zeit, insofern sie Einfluß auf das Theater haben, oder insofern sie größere gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge verdeutlichen können, die auch auf die Theater ganz entschieden Einfluß nehmen. Der Blickwinkel wendet sich jetzt also von der unmittelbaren Betrachtung der **black box** ab und richtet sich auf die Komponenten ihrer Umgebung.

Die bisherigen Betrachtungen des **In systems** zeigten, daß die Theater aufgrund ihrer besonderen Betriebsart schon immer abhängig von finanzieller Unterstützung waren. Der Grad dieser Abhängigkeit - bzw. das Mißverhältnis zwischen Eigeneinnahmen und Ausgaben scheint jedoch mit fortlaufender gesellschaftlicher Entwicklung zuzunehmen. Obschon die Theater durch betriebsinterne Veränderungen und Verbesserungen im Rahmen gewisser Grenzen eine bessere Effizienz und bessere ökonomische wie künstlerische Leistungen noch erreichen könnten, stehen sie insgesamt extern jedoch in einem größeren Zusammenhang, auf den sie auf den allerersten Blick zunächst keinen Einfluß haben.

Die soziokulturellen Komponenten dieses Prozesses, vor allem auch was das Freizeitverhalten und allgemeine Kulturgebahren der Menschen in dieser Gesellschaft angeht, soll daher Gegenstand der nun folgenden Untersuchungen sein. Und ich möchte zeigen, daß gerade die Theater in diesem Prozeß und Gesellschaftsspiel nicht ausschließlich nur eine passive Rolle zu spielen brauchen.

Wenn wir das Theater-Haus verlassen, finden wir uns in einer Welt, die den Haus-halt dieses Hauses dennoch mitbestimmt.

Die Menschen, die in das Theater hineingehen, kommen aus dieser Welt.

Zum einen sind das diejenigen, die im Theater arbeiten und die das Theater tragen. Doch noch eine weitere, sehr wichtige Gruppe kommt in dieses Haus: Das Publikum. Ohne das Publikum kann es kein Theater geben. Theater ist immer ein Theater vor Publikum; und darum ist es abhängig vom Publikum.

Wer ist nun dieses Publikum, und in welcher Kultur lebt dieses Publikum ?

Eine umfassende Beantwortung dieser Frage und die gesamte Erfassung dieser Tatbestände ist natürlich unmöglich.

Doch bei all den bisher erörterten Fragen dürfen wir niemals vergessen, daß das Theater nicht nur ein Theater vor Publikum - sondern vor allem ein Theater vor Menschen ist, - daß es das Theater der Menschen ist, auf beiden Seiten des Vorhangs, - welche sich im Rahmen ihres gesellschaftlichen Kontextes so oder so verhalten. Das Freizeitverhalten und das allgemeine Kulturgebahren des Menschen aber prägen die Theater direkt und indirekt auf eine so starke Weise, daß sie sich inzwischen wohl als maßgebend für alle ökonomischen Bereiche erwiesen haben.

Welche Einflüsse aber liegen auf diesem Verhalten und Gebahren ?

Und ein weiteres: Wenn Theater **Kunst** ist, oder tendenziell zumindest auf **Kunst** eingestellt ist, wie wird im derzeitigen gesellschaftlichen Rahmen dann der **Kunst** begegnet ?

Wenn Theaterkritik dabei schließlich zur Kulturkritik wird, so deshalb, weil beides nicht voneinander zu trennen ist.

Die Betrachtungen mögen sich manchmal scheinbar sehr weit vom Thema fortbewegen. Doch ist das nur der Schein:

Denn wenn das Theater noch substantielles Leben zeigen soll in dieser Welt, dann gilt es diese Welt unter dem grundlegendsten Aspekt des Theaters zu betrachten: dem Aspekt der Maske und des Spiels.

1. KULTURPOLITISCHER DISKURS: DIE VERWALTUNG DER KULTUR

1.1. DIE FINANZVERWALTUNG

a) Ansprüche und Wirklichkeit

b) Statistik

a)

Fast alle westdeutschen Theater, die privaten wie die öffentlichen, erhalten bis auf ganz wenige Ausnahmen regelmäßige finanzielle Zuweisungen aus der öffentlichen Hand, zum Teil sogar ganz erhebliche Zuweisungen.

Was allerdings die Höhe der jeweiligen Unterstützungen betrifft, so ergeben sich dabei gewaltige Unterschiede.

Geldgeber sind in der Regel die Länder und Gemeinden - Empfänger die vielen renommierten Theater in Trägerschaft einer Gemeinde, eines Landes oder eines Zweckverbandes und die vielen nichtöffentlichen Theater, deren Zuweisungen nach Grad und Stil ihrer Unternehmenspolitik stark variieren.

Auch hier bestimmen die Geldgeber - und das ist in Westdeutschland und Westberlin fast ausschließlich „die öffentliche **Hand**“ - was Theater ist und was würdig scheint, finanziell unterstützt zu werden u.s.w..

Neben der Publikumsgunst müssen die Theater also gleichzeitig noch um die Gunst der Geldgeber (Subventionsgeber) buhlen; — und so tritt in diesem System an die Stelle der autoritären behördlichen Zensur, wie sie in totalitären Systemen gehandhabt wird, allzu leicht die freiwillige Selbstzensur aufgrund der Abhängigkeit vom Gelde.

Kulturelle Strömungen im derzeitigen politischen System (das meint den Gesamtausdruck der Gesellschaft, den sie sich durch ihre politischen Organe gibt), die sich sowohl ästhetisch als auch politisch von den derzeit herrschenden Auffassungen und Überzeugungen abgrenzen (und sich größtenteils sogar zu ihnen in einem gewissen Widerspruch sehen), bezeichnen wir im allgemeinen Sprachgebrauch als „Gegenkultur“ oder „alternative“ Kultur¹.

[Eine derartige Einteilung („Kultur - Gegenkultur“ oder auch „Kultur - Subkultur“) ist natürlich äußerst fragwürdig, so wie sie gefährlich oberflächlich ist. Ich halte diese Unterteilung auch für eine Konstruktion, — für eine Konstruktion, die sich aber dennoch auswirkt. Symptomatisch zeigen sich an ihr die Gegenpole der Verdrängung. Denn oft steigt die Wahrscheinlichkeit einer Sache in dem Maße, mit der ihr widersprochen wird, und der am stärksten angefeindete und bekämpfte Gegner ist man selbst im Ablenkungsbild vom eigenen Ich. Doch wenn es einen Riß im kulturell-politischen Gebahren dieser Gesellschaft gibt, so mag ein etwas sarkastischer Beobachter die eine Partei der Menschen dieser Gesellschaft mit dumpf vor sich hindösenden und total übersättigten Tieren vergleichen, die andere Partei aber mit plötzlich aus dem Schlaf geschreckten, völlig verwirrten und kopflos durcheinanderrennenden Hühnern. Denn was die einen an Trägheit und Verkrustung in den Schlaf gezogen hat, dem haben die anderen in ihrer völligen geistigen Orientierungslosigkeit nichts entgegensetzen, es sei denn sie vergrößerten die Fehler ihrer Vorfahren in ihrem Übereifer nur noch. So sind sie die Kinder des gleichen Systems und kopieren nur den grauenvollen Mechanismus, der in den Herzen das an Bereitschaft und Fähigkeit erstickt, was zur Aufnahme der Eigenartigkeit des Lebens dient.

Eines Systems, das an seiner eigenen Übersättigung zu ersticken droht, weil zwischen Satttheit und Meinung kein Platz mehr für das Gespür und das Bewußtsein der Existenz zurückbleibt, denn alle Energie dient der Verdauung von Nahrung und Reizen.

Eines Systems, auf dem schwer die Hypothek der Möglichkeit der totalen Vernichtung lastet, gleich einem phantastischen Gespenst, das es sich eingehandelt hat an Stelle der alten **Sorge** um das tägliche Brot.

Wenn sich die **Angst** der Existenz also nicht hat ausmerzen lassen, sondern nur in derart kosmische Größen abgedrängt worden ist, daß ab sofort jede kulturelle Tat sinnlos erscheinen muß — ebenso wie jede andere wahre Lebensmöglichkeit —, dann ist grotesker Weise der Verlust an kosmischem Bewußtsein — d.h. der Verlust einer gebührenden Religiösität dieser Angst gegenüber — Ursache dieses Anwachsens der Angst der Existenz, — d.h. der Bedrohung der Existenz.

1 s. dazu u.a. Jörg Mauthe, Wie subventioniert man richtig?; in: art management 1983/2, Wien 1983, S.20ff.

Es ist eigentlich die Angst vor der Angst, d.h. der falsche Umgang mit dieser Angst, d.h. der falsche Umgang mit der Existenz, der das Leben bedroht.

Scheinbar verschieden umgibt sich die heutige Kultur dennoch mit dem Schein der Allwissenheit, um die allgemeine Ratlosigkeit zu verbergen, denn kein Materialismus und kein oberflächlicher Positivismus und Psychologismus vermag Antworten auf das zu geben, was sich so grausam und zaghaft jedem Menschen immer wieder neu und eigen als Frage stellt oder als Frage stellen möchte.

Als kleiner Junge hatte ich immer Angst vor einem ganz bestimmten Bildnis. Diese Angst hat sich nur verschoben. Heute sind es andere Dinge, die mich schrecken.

Wenn sich die einen nun vor diesem Schrecken verbergen, die anderen aber aufgestört wie wilde Hühner die babylonische Verwirrung seiner Causalitäten doch nicht durchdringen können, so scheint dieser Kultur doch noch mehr verlorengegangen zu sein, als nur das richtige Verständnis von dem, was Demokratie ist.]

Will man jetzt aber diese so sehr von Moden beeinflusste, fadenscheinige und vordergründige Einteilung dennoch aufrechterhalten (Kultur - Subkultur), so finden wir im Theaterbereich die Begriffe des „offiziellen Theaters“ und des „alternativen Theaters“ – wobei offiziell nicht immer gleich öffentlich und alternativ nicht ausschließlich gleich privat bedeutet. Die Einteilung ist also zunächst vom jeweils persönlichen Gusto des betreffenden Standpunktes abhängig. Auch der Terminus der „freien Gruppen“ ist zu ungenau und zu inexact, wenn man ihn genau definieren möchte - oder die Einteilung dessen, was noch „frei“ ist oder was sich bereits „etabliert“ hat. Herangezogen werden diese Unterscheidungen jedoch, wenn es um das Bemühen geht, finanzielle Unterstützung aus öffentlichen Mitteln zu erhalten. Denn da gibt es die offiziellen Kulturinstitutionen (die öffentl. Theater z.B.) und die privaten, aus eigener Initiative ins Leben gerufenen Unternehmungen. Die einen trägt der Staat. Die anderen sind stolz auf ihre Unabhängigkeit und möchten dennoch von dem Staat gefördert werden. Nach Schätzungen der sogenannten „alternativen Szene“, die Anfang 1984 im Rahmen des Hamburger Theaterstreites um eine weitere Nutzung der ehemaligen Kampagnenfabrik (des „schönsten Theaterraumes in Deutschland“, wie Peter Brook gesagt haben soll) an die Öffentlichkeit drangen < - es ging um eine freie Spielstätte für die nicht etablierten Theater - >, hatten die „alternativen“ Theater im Spieljahr 1982/83 insgesamt etwa 4,5 Mill. Zuschauer und bekamen insgesamt ca. 4,8 Mill. DM öffentliche Unterstützungen. Das ergäbe also einen öffentlichen Zuschuß von etwas mehr als 1,- DM pro Zuschauer. Dahingegen erhielten die öffentlichen Theater 1982/83 insgesamt 1,5 Milliarden DM öffentliche Betriebszuschüsse (hier liegen exakte Zahlen vor)² und spielten vor insgesamt 19 Millionen Zuschauern. Daraus ergibt sich im Durchschnitt ein öffentlicher Zuschuss von knapp 80 DM pro Besucher³.

Im Verhältnis der Zuschüsse an „Kultur“ und „Gegenkultur“, an Hochkultur und Subkultur, steht es also im Moment salopp gesprochen 80 : 1 für „Kultur“.

2 s. Deutscher Bühnenverein (ed.), Theaterstatistik 1982/83, Köln 1984, S.103

3 vgl. ebenda

b) Statistik

GEMEINDE	Einwohner	Haushalt insgesamt		Kulturausgaben insgesamt		insgesamt			laufende Ausgaben								
		1000 DM	DM je Einwohner	1000 DM	% des Gesamt-haushaltes	DM je Einwohner	1000 DM	% des Kultur-ausgaben-haushaltes	DM je Einwohner	für Kultur-verwaltung	für Wissenschaft und Forschung	darunter					
												wies. Sammlungen	Bibl.-Leihbibl.	für Museen, Sammlungen, Ausstellungen	darunter Heilmuseen	für Theater, Konzerte, Festspiele	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16		
1 Berlin (West)	1.869.584	19.317.427	10.219	2.781.716	14,4	1.471,57	2.465.089	16,0	1.304,07	23.761	2.031.804	11.785	19.410	13.888	2.231	180.747	
2 Hamburg	2.000.000	11.585.565	5.793	1.065.872	9,2	649,93	899.086	-	548,23	3.790	683.178	-	2.972	30.934	17.989	109.864	
4 Köln	1.003.960	3.321.512	3.308	265.721	8,0	273,11	219.221	8,0	225,32	1.959	43.339	43.339	-	12.249	-	126.048	
6 Frankfurt	635.525	4.612.938	7.258	369.035	8,0	589,82	273.385	10,8	436,94	6.020	54.077	4.541	15.687	43.066	12.044	130.045	
7 Dortmund	610.000	1.910.512	3.132	78.331	4,1	129,22	69.916	4,7	113,69	1.076	9.218	3.960	4.107	3.633	-	42.104	
13 Nürnberg	479.000	1.753.345	3.660	101.694	5,8	210,24	91.347	6,6	188,85	1.757	1.282	-	1.013	13.860	4.843	47.205	
17 Mannheim	306.000	1.271.419	4.155	78.828	6,2	259,20	66.685	6,9	219,27	1.021	1.429	-	-	4.756	1.630	47.510	
22 Münster	266.000	766.308	2.881	39.848	5,2	147,62	32.892	5,8	121,85	1.231	17	-	-	2.712	1.104	21.847	
36 Mülheim o.d.Ruhr	188.000	503.265	2.677	17.111	3,4	95,11	15.909	4,0	88,43	416	1	-	-	1.124	431	6.008	
37 Freiburg	176.152	612.621	3.478	35.532	5,8	202,15	32.485	6,6	184,81	228	54	-	-	4.282	747	24.081	
60 Paderborn	115.000	316.150	2.750	6.323	2,0	57,70	5.781	2,6	52,75	834	8	-	-	409	47	2.260	
64 Erlangen	102.000	293.650	2.880	10.865	3,7	106,35	9.287	4,0	90,90	647	35	-	-	775	775	3.822	
66 Ulm	100.280	403.343	4.020	27.024	6,7	268,49	24.852	8,8	246,91	-	28	-	-	3.226	-	16.071	
73 Iserlohn	100.000	227.786	2.280	3.189	1,4	34,15	3.099	1,7	33,19	99	-	-	-	220	220	1.026	
81 Düren	86.012	196.057	2.279	6.862	3,5	79,78	6.114	4,0	71,08	314	-	-	-	1.041	19	2.262	
110 Lüneburg	66.000	198.714	3.010	6.955	3,5	111,74	6.705	4,0	107,72	218	720	380	318	-	-	2.989	
111 Lippstadt	66.000	136.036	2.060	3.809	2,8	61,73	3.647	3,7	59,10	134	17	1	-	460	374	1.845	
495 Nördlingen	18.500	51.689	2.780	2.326	4,5	125,26	1.168	3,2	62,90	75	200	-	200	123	123	341	
500 Weißenburg	17.412	40.949	2.350	1.597	3,9	91,72	735	2,3	42,21	54	-	-	-	215	106	254	
502 Traunstein	17.032	43.150	2.533	863	2,0	50,67	800	2,3	46,97	-	-	-	-	8	-	44	
505 Rothenburg o.d.T.	11.788	35.203	2.990	2.253	6,4	191,13	761	3,0	64,56	123	-	-	-	323	253	-	

Die oben angeführte Statistik* weist in gewisser Weise auf die kulturellen Aktivitäten bestimmter Gemeinden im Jahre 1981 hin.

* Ich habe hier die verschiedensten westdeutschen Kommunen beispielhaft untereinander gestellt, wobei allerdings der direkte Vergleich der Gemeinden untereinander aufgrund der Einzigartigkeit jeder einzelnen Gemeinde fragwürdig bleibt. Dennoch können die Zahlen der Haushaltsbudgets allein schon Hinweise auf die jeweils verschiedenen kulturpolitischen Konzeptionen und Situationen der verschiedenen Kommunen geben. Sie spiegeln nicht nur die unterschiedlichen Rahmenbedingungen der finanziellen Möglichkeiten sondern auch die verschiedenen Auffassungen und Gewichtigkeiten des kulturpolitischen Selbstverständnisses, der kulturellen Selbstdarstellung und des kulturellen Managements. Quellen: Deutscher Städtetag Köln (ed.), Statistisches Jahrbuch Deutscher Gemeinden 1981, Köln 1982, S.188ff.; Franz-Heinz Köhler, Gemeindliche Kulturausgaben 1981, Ausgaben nach Aufgabenbereichen Deutscher Bühnenverein, Bundesverband Deutscher Theater (ed.), Franz-Heinz Köhler, Theaterstatistik 1980/81, Köln 1982

1 Die Angaben für die Stadtstaaten Berlin und Hamburg sind wegen der unterschiedlichen Aufgabenstellung im kulturellen Bereich sowie der abweichenden Haushaltssystematik bei den Staats- und Kommunalfinzen nur bedingt mit denen der anderen Gemeinden vergleichbar. Dies gilt insbesondere für die nur den Ländern obliegenden Ausgaben für Wissenschaft und Forschung.

laufende Ausgaben										Einmalige Ausgaben		Spezielle Betrachtung und Entschlüsselung der laufenden Aufwendungen für Theater allgemein (Position 17) sowie für ganz bestimmte Einzelunternehmungen in einigen Gemeinden ⁵									
darunter			für sonstige Kunstpflege	für Volksbildung	darunter			für Heimspflege, Kleinkinder	Insgesamt	davon Bausubventionen											
Theater	Orchester	Musikschulen			Vollzeitschulen	offentliche Bibliotheken															
1 0 0 0																					
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26												
9.511	31.781	9.455	29.631	117.445	28.542	52.474	67.813	316.627	181.345	Westberlin insgesamt	0,72	5,66	(32,1)	75,-	1,25	43,-					
										staatl. Berliner Bühnen	0,56	4,4	(25,0)	58,-	0,97	34,-					
										Deutsche Oper	0,3	2,43	(13,8)	32,-	0,53	18,-					
										Schiller- u. Schloßparkth.	0,19	1,4	(8,3)	19,-	0,31	11,-					
										Theater des Westens	0,06	0,5	(2,9)	6,67	0,11	3,88					
										Schaubühne	0,07	0,55	(3,1)	7,22	0,12	4,20					
5.604	9.768	4.492	9.012	54.087	6.432	30.245	8.221	166.786	75.658	Hamburg insgesamt	0,83	10,6	(44,28)	48,-	0,8						
										staatl. Hamburger Bühnen	0,75	9,64	(41,24)	43,-	0,72						
										Staatstoper	0,45	5,77	(23,97)	25,-	0,43						
										Deutsches Schauspielhaus	0,18	2,3	(9,6)	10,-	0,17						
										Thalia Theater	0,14	1,83	(7,63)	8,-	0,14						
5.078	11.941	7.935	1.855	31.326	14.763	16.455	2.445	46.500	37.863	Köln insgesamt	1,95	29,69		65,-	1,08						
										Städtische Bühnen	1,83	27,75		61,-	1,01						
3.224	-	4.160	1.803	33.372	12.279	13.838	5.002	95.650	81.778	Frankfurt insgesamt	2,67	45,07		194,-	3,23	160,-					
										Städtische Bühnen	1,35	22,76		98,-	1,63	81,-					
37.434	4.514	68	12.635	5.799	6.518	182	9.415	6.334	Dortmund insgesamt	1,96	54,32		61,-	1,02							
										Städtische Bühnen	1,45	40,08		45,-	0,75						
42.477	-	3.938	19.756	7.391	7.072	3.549	10.347	6.991	Nürnberg insgesamt	2,42	46,50		89,-	1,48							
										Städtische Bühnen	2,08	40,00		76,-	1,27						
3.851	-	3.659	5.325	6.198	-	6.198	446	12.143	10.685	Mannheim insgesamt	3,45	65,75		143,-	2,38						
										Nationaltheater ⁸	2,82	(1,76)	53,91 (33,56)	117,-	1,96	73,-					
4.799	4.327	2.375	575	6.384	3.422	2.935	126	6.956	521	Münster insgesamt	1,93	44,99		56,-	0,93						
										Städtische Bühnen	1,57	36,48		45,-	0,75						
3.440	1.171	1.397	-	8.344	4.154	4.190	16	1.202	685	Mühlheim insgesamt	0,68	21,62		18,-	0,30						
23.574	310	120	2.729	422	2.144	991	3.047	1.928	Freiburg insgesamt	3,85	72,57		134,-	2,23							
										Städtische Bühnen ⁹	3,12	(2,0)	58,92 (37,66)	109,-	1,81	70,-					
387	237	1.272	27	2.227	920	1.307	16	542	198	Paderborn insgesamt	0,12	6,69		3,37	0,056						
2.943	879	-	550	3.067	1.675	1.357	391	1.578	1.037	Erlangen insgesamt	1,00	31,69		29,-	0,48						
4.944	-	873	136	3.635	416	2.737	1.756	2.172	333	Ulm insgesamt	3,70	60,13		149,-	2,48						
										Ulmer Theater ⁸	3,13	(2,03)	50,83 (32,94)	126,-	2,09	82,-					
-	-	977	1	1.733	936	797	20	90	6	Iserlohn insgesamt	0	0		0	0						
399	335	1.528	-	2.237	1.341	864	260	748	524	Düren insgesamt	0,20	6,53		4,64	0,077						
1.897 ⁹	-	1.060	-	2.440	1.496	944	338	250	86	Lüneburg insgesamt ⁹	0,954	28,29		29,-	0,48						
961	159	726	5	1.108	781	327	78	162	56	Lippstadt insgesamt	0,71	26,35		15,-	0,24						
120	151	70	-	266	151	115	163	1.158	1.105	Nördlingen insgesamt	0,23	10,27		6,46	0,107						
204	-	-	-	156	-	140	56	862	737	Weißenburg insgesamt	0,499	27,76		11,70	0,19						
7	-	455	3	285	50	235	42	63	-	Trautstein insgesamt	0,016	0,8		0,41	0,0068						
-	-	-	-	180	1	179	135	1.492	1.484	Rothenburg insgesamt	0	0		0	0						

- Die Nachweisung umfasst auch die Ausgaben für Laienspiele, Festspiele, Kunstwochen, Musikfeste und -preise sowie die Förderung einschlägiger Unternehmen und Einrichtungen Dritter.
- Ausgaben zur Förderung des Schrifttums, von Kunstvereinigungen, von Berufsverbänden bildender Künstler und dergleichen; Unterstützung von Künstlern und Kunstbestrebungen verschiedener Art
- Hierzu zählen Ausgaben für Denkmalfpflege, Bodenfunde, Naturschutz und Landschaftspflege, historische Bauten, Förderung von Heimatvereinen, Trachtengruppen, Volksfesten und dergleichen sowie Ausgaben für die allgemeine Förderung von Religionsgemeinschaften, Kirchenbauten und -umbauten etc.
- Die Betrachtung erfolgt aufgrund von eigenen Berechnungen unter Vorlage der angegebenen Quellen.
- Da der Etat für Wissenschaft und Forschung ausschließlich den Ländern obliegt (also auch den Stadtstaaten), wurde er in diesem Falle zur Berechnung der Etatgewichtung nicht berücksichtigt.
- D.h. die durchschnittliche Belastung jeden Bürgers unter Berücksichtigung seiner tatsächlichen Steuerleistung. Daß der Berliner Etat in Wirklichkeit höher liegen kann, liegt zum größten Teil an der umfangreichen Berlinförderung. Frankfurt hingegen profitiert von der Konzentration grosser Kapitalmärkte und -institutionen am Orte.
- Die baden-württembergischen Stadttheater werden zu 33% vom Land unterstützt. Die Zahlen in den Klammern geben daher das Verhältnis zur tatsächlichen Belastung des Gemeindehaushaltes an.
- Fast den gesamten Betrag zahlt die Stadt Lüneburg an das Theater in Mehrtätigkeit Lüneburg, das sind ca. 28% des Gesamtetats des Theaters; der Rest wird von Bund (9%), Land (35%) und Gemeindeverbänden (28%) getragen.

1.2. „KUNST“ VON OBEN – KULTUR VON UNTEN

- a) Soziokulturelle Überlegungen
- b) Zero Budgeting
- c) Dezentralisierung und Subsidiarität

a)

Bei den kulturellen Aktivitäten in Westdeutschland und Westberlin (zu denen auch alle Theateraktivitäten zu rechnen sind) können wir modellhaft recht gut zwei verschiedene Richtungen und Tendenzen unterscheiden.

Diese beiden kulturellen Strömungen lassen sich gemeinhin mit den beiden Begriffen „Volkskultur“ und „Staatskultur“ abdecken; – wobei *Volkskultur* alle vom allgemeinen Brauchtum getragenen Aktivitäten und Traditionen meint, von Folkloredarbietungen und alten Handwerkstraditionen über Schrebergärten und Volksfeste bis hin zu dem modernen, rein kommerziell ausgebeuteten und gesteuerten Freizeitverhalten aller neuer sich rasant abwechselnder Trends und Modeerscheinungen, die dem Milieu der Warenhäuser entstammen und entsprechend ihrem Warencharakter¹ angeboten werden, – und *Staatskultur* die kulturellen Erscheinungen meint, die von staatlicher oder öffentlicher Seite her aktiv unterstützt oder betrieben werden.

In dem pluralistischen demokratischen System Westdeutschlands und Westberlins mit seinen vielschichtigen Macht- und Einflußverflechtungen zwischen Parlamenten, Exekutiven und Behörden, den zahlreichen Gremien und gesellschaftlichen Interessenverbänden und Gruppen bemüht sich die offizielle *Staatskultur* selbstverständlich, der gewachsenen oder wachsenden *Volkskultur* ständig Rechnung zu tragen.

Diffizil ist dieses Unterfangen und wird es immer bleiben, aus der schwierigen und wahrscheinlich stets kontroversen Frage heraus, was *Kultur* überhaupt ist und wie sie sich definiert², – von der Militärparade bis zur politischen Demonstration, vom Sportfest bis zur Eurhythmie Bühne, vom Reigentanz bis zur Diskothek, von der Kirche bis zur Küche, von der Caritas bis zum Sexshop ...

Der Grad der Integration eines Staates, eines Volkes oder einer Nation wird sich immer auch daran messen können, wie stark seine *Volkskultur* von ihm selbst getragen wird, oder wie stark die Kluft ist zwischen einem offiziellen „Staatskult“ und den Bedürfnissen, Lebens- und Ausdrucksformen der breiten Volksschichten.

In diesem wechselseitigen Prozeß gegenseitiger Erziehung und Förderung, Einflußnahme und Abhängigkeit stehen auch die deutschen Theater. Und sie stehen vor allem auch in der Abhängigkeit von der Einsicht ihrer Geldgeber von der kulturellen Notwendigkeit, Nützlichkeit und Berechtigung ihrer Existenz.

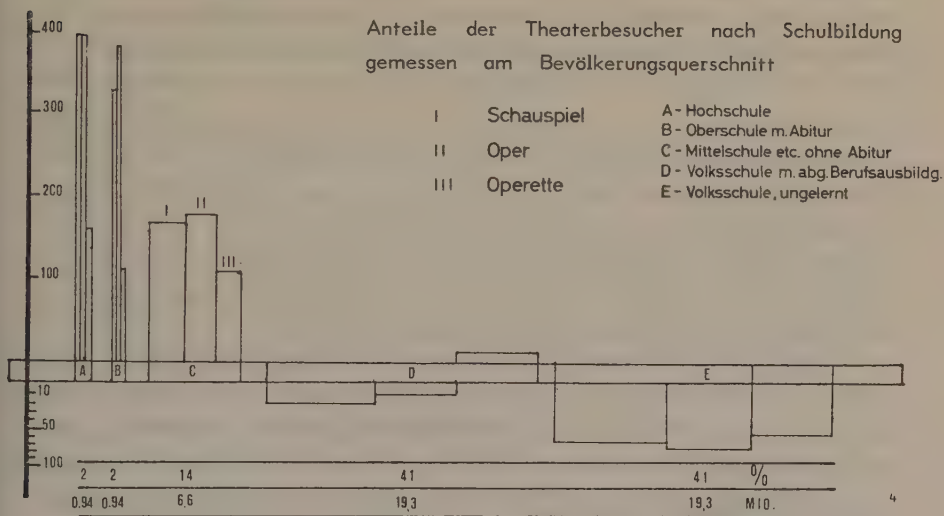
So finden sich die etablierten Theater tatsächlich zumeist am sichersten in den CDU-regierten Ländern und Städten, während SPD und linke Gruppierungen naturgemäß eher dazu tendieren, dem sogenannten Volkstheater mehr Berechtigung zuzubilligen als

1 s. dazu u.a. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963

2 s. dazu Johan Huizinga, Der Mensch und die Kultur, Stockholm 1938, S. 9 – 39

einem Theater und Kunstbetrieb mit elitärem kulturellen Anspruch, dessen Zugang meist jedoch nur noch einem höheren Bildungsbürgertum möglich erscheint³.

Daß das Kunstverständnis und das Interesse des Volkes nicht nur den bildenden Künsten sondern auch den meisten Theatern davongelaufen ist, zeigen deutlich die Besucherstatistiken der letzten Jahre.



Ein Blick in das Nachbarland Österreich zeigt eine ähnliche Tendenz:

		Besucher des			Fernsehschwerfänger des		
		klassi- schen	unter- haltenden	modernen	klassi- schen	unter- haltenden	modernen
	in 1.000	Theaters in %			Theaters in %		
GESAMTBEVÖLKERUNG	4.868	12	19	6	13	44	10
Personen mit							
nur Pflichtschule	2.211	3	9	-	7	45	8
Pflichtschule mit Lehre	1.207	6	16	3	11	44	5
Pflichtschule mit Fach-, Handelsschule	959	18	34	9	18	47	18
Matura	377	52	43	33	25	38	25
Hochschule	114	53	51	21	21	47	4

Aufgrund des Besucherquerschnittes und der hohen Förderungsbedürftigkeit der öffentlichen und etablierten Theater ergibt sich im Hinblick auf die sozialen Schichtungen der Gesellschaft das Argument, es sei unmöglich, daß der kleine Mann, der ja nachgewiesenermaßen kaum ins Theater geht, seine Steuern für das teure Kunstvergnügen und Interesse eines zahlenmäßig kleinen Establishments zahlt.

³ Die Städt. Bühnen Dortmund z.B. müssen sich ständig vor ihren SPD-Stadtvätern rechtfertigen.

⁴ nach Deutscher Bühnenverein (ed.), Handbuch für Theaterwerbung, Köln 1968

⁵ nach IFES, Grundlagenforschung, Wien 1973, S.62

Andererseits ermöglicht die starke Förderung ja erst die relativ niedrigen Eintrittspreise und somit auch den Theaterbesuch sozial schwächerer gesellschaftlicher Gruppen. Von dieser Möglichkeit Gebrauch machen aber und profitieren in der Praxis in erster Linie nur die Studenten, die sowieso schon durch die Ermöglichung ihres Studiums gesellschaftlich überprivilegiert gegenüber anderen Gruppen erscheinen.

Allerdings ist Unterstützung kein Argument der Gegenseite, solange diese nicht einseitig ist (höchstens das Argument eines falschen Neides), - so wie es ja auch viel weniger gilt, die Prosperität der einen Seite zu bekämpfen, als die Armut der anderen.

Der eigentliche kulturelle Feind scheint jedoch eine allgemeine geistige Armut zu sein, die zwar auch in einer ungerechten Verteilung der Mittel begründet ist, viel mehr aber in den Versäumnissen einer frühen Erziehung zur freien und wachen Identität, was aus einem Mangel an sogenannter „gesunder Infrastruktur“ resultiert, viel mehr aber noch aus einem Mangel an geistigen Werten, die kein Staat vermitteln kann, und die sich, wie uns einige östliche Nachbarn lehren, gänzlich unabhängig oder sogar antipathisch zu wirtschaftlichen und finanziellen Anstrengungen entwickeln.

Das offizielle Theater kann hier bestimmt nicht alle Versäumnisse der frühen Jahre nachholen, doch wenn geistige Werte höher anzusetzen sind als rein materielle, dann findet es gerade durch seine (zwar oft nicht erreichte und verfehlt) Möglichkeit, geistige Differenzierung und geistiges Bewußtsein zu erwecken, eine Existenzberechtigung.

Der Dienst am Schönen läßt sich vor allem angesichts des Todes und der Sterblichkeit nicht nach rein materiellen Gesichtspunkten berechnen. Wenn nach der Auffassung der großen Denker der Menschheit, der Philosophen und Heiligen, die reine zweckfreie Anschauung der Dinge die höchste Erfüllung der menschlichen Existenz ist, dann wird diese Erfüllung unter rein zweckmäßigen und zweckgebundenen Aspekten verfehlt.

Die Theaterkünstler vergleichen sich in ihrem Kampf und in ihrem Anspruch auf öffentliche finanzielle Unterstützung gerne mit den Universitäten⁶, die ebenfalls von der öffentlichen Hand im Sinne der Allgemeinheit getragen werden.

Es ist jedoch schwierig, so ohne weiteres das Argument von der zweckfreien Lehre oder von der zweckfreien Anschauung aufrecht zu erhalten, wenn diese Zweckfreiheit erhebliche Mittel verbraucht, und es nebenan an den lebensnotwendigsten Dingen mangelt.

Ein schwieriges *kybernetisches* Problem (im wahrsten Sinne des Wortes) der Verhältnismäßigkeit ist hier gegeben und bedarf der Abwägung⁷ - zumal, wenn es in den finanziell abgesicherten Unternehmungen zu innerstrukturellen krebsartigen Wasserkopfsyndromen kommt, die den gesamten Organismus sinnlos belasten und auszehren. Eine stets garantierte Versorgung scheint diese negativen Entwicklungstendenzen immer wieder erneut zu provozieren und zu fördern.

6 „Theater ist eine Gemeinschaftsaufgabe wie die Universitäten, und kein Mensch verliert heute ein Wort darüber, daß ein Student pro Semester 10.000,- DM kostet.“ (Franz Bertram; in: Dramaturgische Gesellschaft (ed.), Steuerreform und Theaterfinanzierung, Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft, Band 6, Berlin 1976, S.26)

7 Zum Vergleich kostet 1 Autobahnkilometer allerdings derzeit jedoch fast genausoviel wie das gesamte Wiener Jahreskulturbudget. (!!)
vgl. Jörg Mauthe, Wie subventioniert man richtig?; in: art management 1983/2, Wien 1983, S.22

b) Zero Budgeting

Jedoch haben die Verantwortlichen eine verwaltungstechnische Möglichkeit in der Hand, die vielleicht analog zur eiweißlosen Krebstherapie funktioniert. Gibt man dem Organismus durch Entzug die Möglichkeit, sich auf seine eigenen Reserven zu besinnen, so implodiert das sinnlose und seine Umgebung aufzehrende Geschwür und verschwindet im Organismus. Erinnert man so also „Künstler“ und Kunstbetrieb an ihre eigentliche Verantwortung und kulturelle Daseinsberechtigung, so nimmt man ihm möglichst rasch die für ihn selbst und für die Gesellschaft gefährliche Illusion „Luxusartikel der Bourgeoisie“ zu sein⁸.

Dieses recht einfache Analogon zur eiweißlosen Diät nennt sich in der Wirtschaftssprache „Zero Budgeting“⁹.

Diese in der Verwaltung der anglikanischen Länder schon häufig angewandte Methode der Finanzierung geht von der einfachen Frage aus: „Was verlieren wir effektiv, wenn wir nichts geben?“¹⁰ = Zero Budgeting (Nullfinanzierung) - „oder was verlieren wir effektiv, wenn wir nur die Hälfte finanziell unterstützen? - wenn wir nur die Hälfte an finanzieller Unterstützung gewähren?“ „.. ein Drittel?“ „.. ein Viertel?“ u.s.w.

Durch diese Art, Finanzierungsfragen anzugehen, wird von vorneherein die Effizienz des internen Systems und seine Daseinsberechtigung herausgefordert.

Diese zum Teil harte „kapitalistische“ Methode der Kostenminimierung bringt aber

1. große finanzielle Einsparungen und Freiwerdung der Mittel für andere Zwecke,
2. meistens eine Genesung ineffizienter Betriebsstrukturen oder ein endliches Implodieren kranker Systeme,
3. einen Rückzug der Behörden aus zahlreichen internen Fragestellungen, → geringere staatliche Einmischung, → weniger Verwaltungsaufwand.

Dennoch kann die öffentliche Hand leichter als in der freien Wirtschaft etwaigen Auswüchsen (wie etwa im Medienmarkt) jederzeit einen Riegel vorschieben, da sie letztendlich durch die Finanzierung die letzte Instanz bleibt.

Zero Budgeting befreit die öffentlichen Behörden also letztendlich nicht von moralischer oder politischer Verantwortung, legt aber die unmittelbare kulturelle Verantwortung und Initiative in die Hand derjenigen, die die eigentliche Kulturarbeit leisten.

Aus dem *Kulturdiktat* der öffentlichen Kulturbehörde würde also eine vorsichtige *Kulturverwaltung* oder *Kulturkoordinierung*, - romantisch terminiert ein *Kulturgärtner*, der erst einmal wachsen und keimen läßt, was da grünt in seinem Garten, um erst dann *sanft* kybernetisch einzugreifen.

8 Auch Bertolt Brecht wandte sich neben vielen anderen gegen das bohémehafte Selbstverständnis der „Künstler“ und sah am liebsten Begriffe wie „Künstler“ oder „Kunstwerk“ abgeschafft oder durch bescheidenere ersetzt, bis diese zu einer neuen Würde und Wahrheit zurückgefunden hätten. vgl. auch Bertolt Brecht, *Versuche* 8-10, <Heft> 3, Berlin 1931, S.301f.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963, S.10ff., hier insb.: S.20

9 vgl. P. A. Pyhrr, *Zero-Base Budgeting*, Wiley, New York 1973
P. C. Sarant, *Zero-Base Budgeting in the Public Sector: A Pragmatic Approach*, Addison-Wesley, Cambridge, Massachusetts 1978
P. J. Stonich, *Zero-Base Planning and Budgeting*, Down-Jones Irwin, New York 1977

10 vgl. R.J.C. Graham, J.M. Norman and D.C.S. Shearn, *Cost Effective Opera Subsidy*; in: *Journal of the Operational Research Society*, Vol. 34, No. 10, London 1983, S. 953-960

c) Dezentralisierung und Subsidiarität

Die Geschichte lehrt, daß sämtliche Reformen, Revolutionen, Initiativen oder Missionen, die ausschließlich von oben eingesetzt wurden, an ihrer eigenen Struktur erstickt sind und verkrusteten. Sie wurden entweder total ineffizient oder widersprachen sogar schließlich ihren ursprünglichen Intentionen. Sie litten und leiden allesamt an ihrem aufgeblähten Wasserkopf, am krebsartigen Wuchern von Apparat, Verwaltung, Technik u.s.w. Diese Systeme arbeiten schwerfällig und mit einem Wirkungsgrad von meistens weniger als 10 %.

Auch die Input-Output Rechnung eines etablierten von oben eingesetzten Stadttheaters, also die Aufrechnung, was bei gegebenem finanziellen Input als wertvolle Kunst und Kultur wirklich herauskommt - obschon es äußerst schwer sein dürfte, dieses genau zu quantifizieren -, dürfte ein äußerst negatives Bild ergeben.

Das Problem jeder Kulturpolitik ist, daß Kunst sich nicht direktiv verwalten oder von oben her bestimmen und einsetzen läßt. Kunst entsteht in den einzelnen Individuen und in den vielfältigen Spannungen dieser einzelnen Individuen zwischen ihnen und ihrer Umgebung. Es besteht zwar in jedem Menschen ein Bedürfnis nach einem Fest und Feierabend - nach Festlichkeit und Feierlichkeit, jenseits unseres Alltags und herausgehoben aus dem Alltag¹¹ - , jedoch läßt sich auch hierfür der Rahmen nicht unbedingt der Bevölkerung von oben aufoktruieren. So stehen zum Beispiel in Köln von einer sozial intendierten Stadtverwaltung für teures Geld errichtete Stadtteilzentren leer und werden von der Bevölkerung überhaupt nicht angenommen (während sie an anderer Stelle durchaus fehlen), da sich anscheinend die Bedürfnisse der Bürger nicht mit den Vorstellungen und Annahmen ihrer Verordneten oder Verordner decken. Ein Beispiel verfehelter Kultur- und Investitionsplanung.

Wirksam greifen könnte hier wahrscheinlich eine vorsichtige Dezentralisierung nach dem Subsidiaritätsprinzip. Der Subsidiarismus¹² ist eine gegen staatlichen Zentralismus und Kollektivismus gerichtete Gesellschaftsauffassung, die für die Eigenständigkeit und Eigenverantwortung der kleineren Sozialgebilde eintritt.

Er unterscheidet zwischen den **Primärgruppen** (Familien und andere kleine Gemeinschaften und Kommunitäten), deren Eigenart in dem persönlichen Kontakt der Mitglieder und in ihrer Überschaubarkeit besteht, und den weiteren örtlichen oder funktionalen **Sekundärgruppen** (Stadtteile, Berufsverbände, Gemeinden, Gewerkschaften etc.) und **Tertiärgruppen**; - dem gesamten gesellschaftlichen Gefüge, das sich von unten her aufbaut bis hin zum Staat als der umfassenden politischen Gemeinschaft.

Das Subsidiaritätsprinzip wird als Zuständigkeitsprinzip der Gesellschaft formuliert, wobei das, was der Einzelne aus eigener Initiative heraus leisten kann, ihm nicht entzogen werden soll und auf die Gemeinschaft übertragen werden darf, diese vielmehr im Bedarfsfalle zur Hilfeleistung verpflichtet ist.

11 vgl. u.a. Peter Hacks, Die Maßgaben der Kunst, Gesammelte Aufsätze, Düsseldorf 1977, S.136 - 152: Das Poetische, S.147ff.: Einzug des Demetrius, oder: Das Theater als Pomp

12 subsidium <lat.> = Hilfe, Stütze; aus sub = unter, hin, nahe an, unmittelbar nach, bei sedeo = sich aufhalten, verweilen, sich niederlassen

Dieses Prinzip wird in der weiteren Folge auf alle weiteren zunehmenden Kreise übertragen und schließlich auf die gesamte Gesellschaft angewendet. Also dürfen auch die Aufgaben der verschiedenen Sozialgebilde, die diese noch erfüllen können, nicht von den nächst höheren Instanzen übernommen und vom Staat zentral gesteuert werden; - im Gegenteil -, der Staat soll die Voraussetzungen schaffen und sorgen, daß die Sozialgefüge wirksam arbeiten und sich frei entfalten können¹³.

In diesem Sinne ergibt sich für Berufspolitiker und Behörden die Aufgabe oder die Schwierigkeit des persönlichen Verzichts auf Verantwortung und Entscheidungsbefugnis, daß sie nämlich bereit sind, Verantwortung und Macht aus den Händen zu geben.

Wie wenig entwickelt allgemein jedoch noch das Bewußtsein für eine lebendige und fachkundige Kulturpolitik in Deutschland ist, zeigt, daß es auf westdeutschem Boden bisher erst eine einzige Schule für Kulturpädagogik gibt¹⁴.

Ein Beispiel aus der Praxis:

Der gesamte Kulturetat der Stadt Köln für Theater- und Konzertwesen¹⁵ belief sich im Jahre 1983 auf ca. 120 Millionen DM. — 37 Millionen DM davon bekam die Oper, 17,5 Millionen DM das Schauspiel und 364 000 DM die städtischen Puppenspiele.

500 000 DM Subventionen wurden an 25 freie Gruppen und Privattheater vergeben. Zusätzlich arbeiteten in den einzelnen Stadtbezirken kleinere Kulturbehörden und verteilten durchschnittlich pro Stadtbezirk 10 000 DM an kleine Theater und freie Gruppen. Das ergibt zusätzlich insgesamt noch einmal 90 000 DM. Dieses Geld wird aber an die kleineren Theater und freien Gruppen in der Regel erst verteilt, wenn sie mindestens auf eine einjährige erfolgreiche kulturelle Arbeit hinweisen können.

» Bei ihrer Förderungstätigkeit geht die Kulturpolitik (..) vom Prinzip der „Hilfe zur Selbsthilfe“ aus, daß heißt, sie will die Eigeninitiative als wesentlichstes Moment allen Fortschritts unterstützen. Sie möchte aber im allgemeinen nicht durch eigene Großunternehmen gewissermaßen von oben herab Kultur verordnen. Derartige Initiativen laufen Gefahr, an den tatsächlichen Wünschen vorbei zu produzieren und kosten außerdem einen guten Teil der öffentlichen Mittel, die auch das private Engagement zur Verwirklichung seiner Projekte braucht. Selbstverständlich soll damit nicht versucht werden sich sämtlichen Ordnungs- und Organisationsaufgaben zu entziehen, doch werden entsprechende Maßnahmen (..) nur im Sinn einer Ergänzung und bisweilen notwendigen Vereinheitlichung getroffen. «¹⁶

Dieses ehrgeizige und anspruchsvolle Statement der Kulturpolitiker bleibt in der Praxis jedoch zu leicht leider hinter den Erwartungen, Vorstellungen und Vorhaben zurück. Zu wenig läßt sich in der von Sachzwängen, poplarpolitischem kurzfristigen Kalkül und Arbeitsverträgen abhängigen kultur- und sozialpolitischen Welt dann wirklich in Angriff nehmen, da auch finanzielle Interessen und Umverteilungen stets von starken Lobbies und Interessengruppen mit Argusaugen überwacht werden, zumal wenn es darum geht, ihre eigenen (finanziellen) Vorrechte anzutasten oder zu überprüfen.

13 s.u.a. S. Heinke in: Gesellschaftspolitische Realitäten, J. Döhning (ed.), 1964
R. Zuck, Subsidiaritätsprinzip und Grundgesetz, 1968
C. Cordes und R. Herzog, Subsidiaritätsprinzip; in: H. Kunst und S. Grundmann (eds.), Evangelisches Staatslexikon, 1966

14 in Hildesheim

15 vgl. Kap. 1.1. b), S. 80f., Position 16: für Theater, Konzerte, Musikpflege

16 Christoph Mader, Die Kunst der Kulturpolitik; in: art management 1983/2, Wien 1983, S. 27ff., hier S. 31

Gerade das Kölner Beispiel zeigt, daß die ehrgeizigen Ansprüche der Kulturpolitiker dann stets weit hinter der Wirklichkeit zurückbleiben müssen: — im Wechselspiel zwischen Träumen und Machbarem das vor den Mächtigen in der Gesellschaft vertreten zu können, was einzelne Motive sind — genommen aus einer sozialpolitischen Zukunftsmusik¹⁷. Den vielen örtlichen oder „dezentralisierten“ „freien Gruppen“ bleibt dann eben doch nichts anderes übrig, als den harten aber wohl grundehrlichen Weg zurück zu den Wurzeln des Theaters zu gehen; — und das bedeutet für jeden einzelnen zunächst wohl auch Konsumverzicht — und der Versuch, sich dort zu bewähren, wo nicht allein des Staates finanzielle Mutterbrust über Scheitern und Erfolg entscheidet¹⁸. Unser Wohlfahrtssystem (?) geht noch allzu stiefmütterlich um mit den kleinen Pflänzchen der kulturellen Basis; doch sollte man dieses vielleicht mit einem lachendem und einem weinenden Auge betrachten. — Mit einem lachenden — dies klingt vielleicht etwas spartanisch — weil nur das gesund ist, was sich auch **allein** bewähren kann, und weil nicht nur verwöhnte und etablierte Kuckuckskinder großgezogen werden sollen — die hinterher an die Stelle der alten treten und spät oder nie fliegen lernen.

» Starke zentrale Kulturinstitutionen sind ebenso unverzichtbar wie dezentrale Einrichtungen. Für beide gilt: Defizite in der Kulturszene müssen als solche erkannt und beseitigt werden (...). «¹⁹

Die Ästhetik und die kulturellen Ansprüche einer kulturellen Basis, die in Stadtteilarbeit, Minderheiteninitiativen und dergleichen die wirklichen sogenannten „sozialen Brennpunkte“ unserer Gesellschaft erreichen könnte, dürften allerdings bescheidener ausfallen und einen anderen Rahmen finden als die Elfenbeinturmsprache der etablierten Staatskunst. Die ersten tastenden Versuche in dieser Richtung, die zumeist noch von engagierten sogenannten „Intellektuellen“ getragen werden, zeigen die Schwierigkeiten, sich das lange brachliegende und verwahrloste Kulturland neu zu erobern und neu zu kultivieren²⁰. Eine Urbarmachung dieses verrohten Ackers wäre die tatsächliche politische Therapie, an der Theater als politisches und kulturelles Forum einen entscheidenden Anteil haben könnte. Die unmittelbare Freude an einfachem Spiel, an Kommunikation und Interaktion, an direkter persönlicher Kreativität und Anteilnahme könnte die derzeit triste und anonyme Mitmenschlichkeit in unseren Städten hinter ihren Mauern wieder hervorlocken. So würde sie den Rückzug vor Konsumverhalten und Kommerzangebot — vor der Abdeckung und Abschottung aller unmittelbaren Bedürfnisse und aller Lebendigkeit — beenden und neue Wege für unsere zersplitterte Kultur aufbrechen. Dies sind weniger Schlagwörter als konkrete Politik im wahrsten Sinne ihres eigentlichen Wortes — doch müßte diese Politik bereits im Schulalter beginnen.

Das Potential eines Landes sind viel weniger seine Bodenschätze, sondern ist die Kreativität und Phantasie eines jeden Bürgers.

Erst wenn ihm dieses bewußt wird, d.h. nur wenn jedem einzelnen Bürger dieses bewußt

17 Peter Nestler, Gedanken zur Kulturpolitik in der BRD; in: art management 1983/2, Wien 1983, S.23ff. 18 s. dazu Dieter Schrage, „Selbstausschöpfung“, Zur Arbeitsweise in der 2. Kultur; ebenda S.37ff.

19 Hilmar Hofmann, Klaus H. Reversmann; Nicht Dekoration unseres Alltags, sondern geistiges Brot; in: Die Deutsche Bühne, 55. Jahrgang, Nr. 6, Juni 1984, S.17 — 21, hier S.19

20 vgl. ebenda

wird und bewußt gemacht werden kann, kann die Nation sich entfalten zu ihrem eigenen Wohlergehen und zur Verantwortlichkeit gegenüber der gesamten Erde.

Erst dann könnte sich in Deutschland auch das wiederfinden, was uns seit dem großen Hitlerschock verloren gegangen ist: Heimat²¹.

Kreativität und Phantasie lassen sich durch Zwänge zwar nicht auslöschen (diese fördern jene mitunter sogar) – so wie auch ein absoluter Freiraum mitunter keine Kreativität garantiert – im Gegenteil liegen dort die menschlichen Energien oft brach oder verströmen in Formlosigkeit – Kreativität aber braucht die Form, um sich auszudrücken – doch diese Form findet sie und muß sie finden in jedem einzelnen Menschen, als Ausdruck eines ewigen dynamischen Prozesses, im Ringen um Leid und Freude, Erkenntnis und Wachstum. Findet dieses kreative Potential nur die Möglichkeit der vorgekauften und starren, von oben eingesetzten Formen, wird es nie den Menschen und damit auch die Gesellschaft, die er trägt, zur Freiheit führen können.

Das äußere kybernetische kulturpolitische Rezept lautet also:

nicht alles anbieten! nicht alles unterdrücken! koordinieren, helfen –

In solch einer kulturpolitischen „Erziehung“ würde sich genau die einzig sinnvolle und würdige Erziehung von Kindern durch ihre Eltern widerspiegeln, die im Ideal da lautet: nicht vorkauen! nicht unterdrücken! einfach da sein!

In der Tat ist Kulturpolitik (wie überhaupt jede Politik) evidentiell vorrangig ein Problem von Autorität und – Liebe.

Der Staat aber ist kein Individuum – und selten ein Vorbild, sondern zumeist nur die starkste Form einer Gesellschaftsabstraction.

Wenn sich die Menschen nicht in den Staat einfinden können – wer ist Schuld?

Die Menschen? – Der Staat?

2. DIE MASKEN DER GESELLSCHAFT

Was in den folgenden Kapiteln zur Sprache kommen soll, ist die **Abstraction der Wirklichkeit**, und mit ihr einhergehend die fortschreitende Denaturierung vom Wesen der Maske. Eine wirklich starke Maske bekennt sich zu sich selbst und trachtet nicht zu täuschen. Doch was wir vorfinden im *Tauschgeschäft*, ist die **Korruption der Maske**. Das wäre das Ende vom Theater.

2.1. DIE KOMMERZIALISIERUNG DER KULTUR

Obschon es gemeinhin üblich ist, bei aufkommenden und anfallenden Problemen nach dem Schuldigen und Verursacher zu fahnden, erscheint dieses zu vordergründig und einfach zu sein – um die Wurzeln der eigentlichen Problematik zu erkennen.

21 So bildet Heimat auch das letzte Wort in Ernst Blochs „Das Prinzip Hoffnung“, (Berlin 1953)

Es ist in diesem Falle müßig, den gordischen Knoten einfach zu zerschlagen, denn danach ist nur die Verbindung und das Seil zerstört, die Lösung des Problems ist dennoch nicht erfolgt.

Ohne Zweifel ist die amerikanische Nation in der westlichen Hemisphäre dieses Planeten ton- und vor allem auch kulturangebend. Aber die amerikanische Nation ist ein waschechtes Kind Europas. Und auch die östliche Hegemonialmacht ist ein europäisches Kind, und die eigentliche Verwandtschaft der beiden Systeme läßt sich tatsächlich ja auch nicht leugnen.

Die Weltprobleme sind daher zum großen Teil ein europäisches Problem, oder besser ausgedrückt, ein Problem der europäischen Art zu Denken, die Welt aufzufassen und sie zu begreifen. Die Analyse und Rückschau der europäischen Kultur, der Art ihres Selbstverständnisses, ihres Umganges mit der **Natur**, und vor allem eben auch der Art ihres Denkens, müßte zum vollständigen Verständnis des Ganges ihrer Entwicklung, ihrer Eigenartigkeit und Besonderheit und ihrer offensichtlichen Schwachstellen und Problemstellen, ihrer Rücksichtslosigkeiten, Blindheiten, Fehler oder Fragepunkte zwangsläufig bei dem Beginn dieser Entwicklung in der griechischen Antike anfangen. Da aber seit der damaligen Entdeckung des Geistes in seiner europäischen Ausprägung das Denken im Leben eine ganz ausgezeichnete Stelle einnahm, müßte eine solche kulturhistorische Betrachtung sich vornehmlich den Fragen der Philosophie widmen, um sozusagen durch die Zurücksendung des Geistes seinen Weg entlang bis zu den Anfängen den Kanal seiner Wurzeln freizulegen und durch diese Entblößung die Fehler und Krankheiten unterwegs zu entlarven, zu erlösen und zu heilen. Ein solches ist jedoch weit mehr die Aufgabe eines historisch-philosophischen Werkes, das letztendlich sogar die Grenzen und Schranken unseres derzeitigen Geistes und unseres derzeitigen Denkens überschreiten müßte - in einer einfachen Lösung und Rückführung an den Ort seiner <..Demut..>, und nicht in der wuchernden und krebsartigen Ausuferung des derzeitigen Denkens, welches erobernd sich immer nur neue Wüsten schafft und in diese vordringt ohne sich zu helfen, da es in sich selbst befangen bleibt.

Dieses ist aber eine Arbeit über Theater und kann sich - ohne selbst zum Krebs zu werden - nur mit den theaterspezifischen Momenten dieser Entwicklung befassen, obgleich die Bühne als geistiger Raum stets voll und ganz in der Tradition des Geistes und seines Denkens steht. <θεάομαι (theáomai) = sehen, schauen, im Geiste erkennen>

Die Wurzeln des Theaters reichen aber weit in die vorantike Zeit zurück und ruhen in einem Phänomen, das - nicht an eine bestimmte Kultur gebunden - sich in der gesamten Menschheit zeigt beziehungsweise im Menschsein überhaupt. Die Tradition, Erscheinung und Existenz des Theaters liegt also **vor** Europa, obgleich das Griechentum selbst nur eine Weiterentwicklung jener Kultur- oder Lebensformen ist, die auch dem Theater spezifisch zugrunde liegen.

Es sei im Folgenden aber erlaubt, die Kulturentwicklung zunehmend einseitig, ganz aus der Sicht des Theaters zu betrachten, welches für uns gerade noch nachvollziehbar in der Kulturepoche der Jäger und Sammler und in dieser originär im weltweiten Phäno-

men des Schamanismus gründend zwar stets eine religiöse Handlung war und sich ganz ursprünglich mit den Problemen von Leben und Sterben befasste, doch in dieser Handlung stets ein Spiel geblieben ist; ein religiöses Spiel zwar, - doch wenn man diese Begriffe sehr weit fasst, dann ist dieses Spiel vor der Welt und vor dem Leben, vor den Menschen und vor <..Gott..> sowieso stets dem Religiösen nah verwandt.

Im folgenden seien die Probleme der Kultur und die Probleme des Theaters in der Kultur und mit der Kultur daher stets unter dem Aspekt der Problematik des Spieles dargestellt.

Es sei jedoch erlaubt, da sich die Literatur und Analysen zu diesem Thema bereits mehr als ausgiebig und auftürmend geäußert haben (und um mich selbst und auch den geneigten Leser nicht zu überfordern und - hier ganz unnötig - zusätzlich zu verwirren), hier in kurzen knappen Worten zur Bildsprache der Poesie oder des Theaters selbst zu greifen, um die kulturellen Zusammenhänge aus der Sicht des Theaters möglichst anschaulich zu erklären. Daß dieses hier nur andeutungsweise und unter dem Verlust der Schärfentiefe und Differenzierung geschehen kann, liegt zum Einen an der Schwäche meines eigenen Darstellungsvermögens, zum Anderen an den Notwendigkeiten der Übersichtlichkeit des Gedankenganges.

Europa war im Mittelalter wie ein Kind: naiv, brutal, offen, ängstlich und in gewisser Weise auch bunt, sorglos und leger.

Behütet (und zuweilen auch gezüchtigt) wurde dieses noch unreife doch phantasievolle Kind von der Mutter Kirche, die ängstlich, sorgenvoll und mitunter streng fremde, falsche und vermeintlich böse oder zu frühe Einflüsse von ihm fernhalten wollte. In allen Bereichen blieb sie so die letzte Instanz und Autorität. Und wie jede Mutter machte auch sie dabei Fehler.

Spätestens mit der Aufklärung zerbrach die frühkindliche „heile“ Welt, und der rationale Verstand begann sich in Europa zu regen; tatsächlich zerbrach auch die Bindung zur Mutter langsam, und mit dem Verlust der ersten Identität verlor das Kind auch die Sicherheit der sie behütenden „mütterlichen“ Religion.

An die Stelle der Sicherheit trat der Zweifel, und Descartes „cogito ergo sum“ heißt mehr als „ich denke, also bin ich“ „ich zweifle, also bin ich“.

Die Einheit mit der Welt war zerstört, dazwischen lag die nüchterne Erkenntnis, die **Bekennung** und **Bezeichnung** der Dinge, der vergegenständlichende **Verstand**; der trennende Intellekt (*interlegere* = dazwischen legen, unterscheiden) war zwischen das Kind und seine Umwelt getreten.

Der holländische Humanist Johan Huizinga [h'æjzɪŋɣa] zeigt anhand der Mode der letzten Jahrhunderte, daß dieses spielende und phantasiebegabte Kind im Laufe der Zeit immer mehr an Phantasie und Farbe verlor. Spätestens seit der Zeit der Industrialisierung wurde die Männermode grau, farblos und stereotyp und veränderte sich im Gegensatz zu früher in den kommenden Zeiten kaum noch¹.

1 vgl. Johan Huizinga, Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1981, S.208ff.

Das Denken war wesentlich immer mehr unter den Einfluß der Wirtschaft und ihrer Wissenschaften getreten, die nicht von der Idee der Mathematik beseelt sind, sondern nur von den trockenen, abstracten und rein zugreifenden Aspekten ihres Handels bestimmt werden.

Europa verlor endgültig die Verbindung zur Mutter (*religio* = *rückbesinnung*), die Verbindung zu ihrem Schoß, der Materie (*mater* = *mutter*).

Paradoxerweise begann man das Zeitalter, zu dessen Beginn der Verlust der Mutterbindung stand, „Materialistisches Zeitalter“ zu nennen, denn die Materie wurde zum **Gegenstand**, zum Stück, zum Ding.

(Nach wie vor denken die entzweiten, zweifelnden Kinder Europas, die heutigen Hegemonialmächte dieses Planeten in diesen paradoxen materialistischen Kategorien – die einen etwas pragmatischer, die anderen etwas ideologischer.)

Europa kam schließlich in die Pubertät, und mit der Pubertät kam der Faschismus. Das allererste Merkmal des Faschismus ist ein pubertierendes Sich-Aufrichten der Männlichkeit, eine Betonung der Macht, der Stärke, des Besser-Seins und Männlicher-Seins als die Anderen. Dieses zeigt sowohl die Mode als auch das Cowboy-gebahnen. In Wahrheit ist der junge Pubertierende aber noch furchtbar ängstlich und unsicher, gerade der Kindheit entrissen, schlacksig und häßlich, und diese Angst und Unsicherheit versucht er zu verbergen (auch vor sich selbst zu verbergen), indem er seine Weichheit durch Härte überbetont, lieber anderen Angst einjagt und Zwang ausübt, als selber Angst haben zu müssen.

Dieses Mißverständnis männlicher Existenz ist ein normaler Prozeß im Werden und Suchen nach neuer Identität; – die Flucht nach vorn, – der Halt am vermeintlich männlichen Ritual².

Huizinga nennt diese Pubertät der Kultur Puerilismus³.

Das Spiel ist entartet zum Wettkampf, zum Besser-Sein, Schneller-Sein, Stärker-Sein. (Wie stark das Selbstgefühl von uns selbst, den einzelnen Menschen <Karriere, Ehrgeiz, etc.>, aber auch das Selbstwertgefühl der Nationen von diesem Denken geprägt ist <Rüstungswettlauf, Wirtschaftswettlauf etc.>, braucht wohl nicht näher betont zu werden.) Gleichzeitig braucht der Pubertierende aber um so mehr einen Ersatzhalt für die verlorene Mutter und Identität, – und völlig natürlich ist niemand so suchtgefährdet wie der junge Mensch auf seiner Suche nach einer neuen Identität.

Im unterdrückten Wunsch nach der Nahrung und Sicherheit spendenden Brust und nach dem Schutz der Mutter läßt sich der langsam reifende Mensch gerne immer wieder zurückfallen in sein frühkindliches Verhalten: Auf-gabe von Verantwortung und Ichgefühl, Leugnung der Probleme und Schwierigkeiten, wohliger Traum im Vergessen an Mutters Brust. (λήθη <léthe> = Vergessen)

2 mehr dazu und über die kulturpsychologischen Zusammenhänge von Faschismus und patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen siehe bei:

Phyllis Chesler, *Über Männer*, Reinbek bei Hamburg 1979

Ernest Borneman, *Das Patriarchat*, Frankfurt 1975

Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, Bd.1.2., Frankfurt 1977 – 78

3 s. Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Hamburg 1981, S.221ff.

Alkohol- und Drogensucht sind nur die pathologischen Auswüchse im Organismus der reifenden Gesellschaft.

Konsumsucht ist unser aller Ausbeutung der Brüste der Mutter, denn der Konsum soll das ersetzen, was an eigener Energie von innen noch nicht aufgebracht werden kann. Dieser Säugetiermechanismus greift nur allzu gut im kulturellen Gefüge der Menschheit (und wir Menschen sind ja typische Säugetiere), nur daß gesunde Säugetielertern ihre Kinder rechtzeitig wegbeißen können, bevor diese sie aussaugen.

Reifeprozesse sind Krisen – und es bleibt zu hoffen, daß die Kinder besser lernen zu leben, bevor sie Erde, Natur und eigene Substanz endgültig ausgezehrt haben.

Wir können nicht vom Theater reden und diesen kulturellen Zusammenhang dabei übersehen. Das Theater ist ein Träger dieser Kultur und gleichzeitig auch Ausdruck dieser Kultur. Und das ökonomische Dilemma der Theater wie seine Verkrustung und der weitgehende Verlust seiner Spielfähigkeit sind ebenso ein Kulturausdruck wie bisweilen seine ästhetische Ratlosigkeit – und dieses Dilemma spielt sich in jedem einzelnen Menschen ab. Das Theater ist in erheblichen Maße abhängig von der jeweiligen Kulturidentität einer Zeit oder einer Nation, und wenn diese Identität ganz bestimmten Prozessen und Mechanismen unterworfen ist, so kann auch das Theater diesen kaum entgehen. Im eigentlichen Sinne ist es stets religiöse Handlung oder religiöses Spiel geblieben, und tatsächlich muß es dort verkümmern oder zum Schluß sogar ein Ende finden, wo Religion und Spiel vorbei sind.

Wenden wir uns aber noch einmal der Situation zu. Faschismus und kommerzielles Denken zeigen enge Zusammenhänge – und nicht nur die deutsche Geschichte zeigt dieses auf⁴. Wenn der Faschismus von einem unreifen pubertierenden Verhalten geprägt ist, so hat das mit seinem Gefühl und Verlangen nach Kraft, Stärke und Sicherheit zu tun. Durch das Heranwachsen und Reifeprozesse im Körper der Gesellschaft ist das alte Identitätsgefühl verloren gegangen, die alte Mitte der Existenz hat einer Unsicherheit mit einem neuen oder veränderten Körper Platz gemacht.

Selbst-verständlich kann sich der Heranwachsende zunächst nur an den oberflächlichsten Dingen festhalten, an den äußeren Erfahrungen des neuen sich entwickelnden Körperdaseins, und nur die alleräußersten Erscheinungen sind ihm zuerst begreiflich. Und diese alleräußerlichsten Erscheinungen werden somit auch wichtig für sein Selbstverständnis, wichtig – bis fast hin zum Selbstzweck.

Doch das Gebahren des Einzelnen – wie das einer faschistischen Gesellschaft – ist in dieser ersten Verhaftung und Überbetonung der eigenen Kraft – in dieser fast narzißtischen⁵ und von Sehnsucht nach Autarkie, unbegrenzter Freiheit und Furchtlosigkeit geprägten Phase – von sich selbst geblendet; – und all seine zwanghaften Rituale sind Masken und Mimikrys⁶.

4 vgl. u.a. Georgi Dimitrov, Arbeiterklasse gegen Faschismus <1938>, Köln 1971

5 Affinitäten zwischen Homosexualität und Faschismus drängen sich sowohl phänomenologisch als auch historisch immer wieder auf.

6 vgl. Roger Callois, Die Spiele und die Menschen, Maske und Rausch, München und Wien 1960, S.52ff.: Korruption der Spiele

Der faschistoide, ängstlich-faszinierte Blick auf die alleräußersten, nur halbverstandenen Merkmale von Stolz, Kraft und Herrschaft – auf Eroberung, Härte und Männlichkeit – gleicht dem kommerziellen Blick auf Wert (Wert eines Gegenstandes, Wert einer Rasse, Wert eines Menschen), Gebrauchsfähigkeit und Ausnutzungsmöglichkeit. Der Körper wird enteelt, zum Ding und Gegenstand gemacht – das Gegenüber – und Gegenstand der egoistischen Emotionen, die auf ihn übertragen werden. Puerilismus ist gleichzeitig der Verlust der Spiele und der Beginn der Selbstbefriedigung. Der kommerziell oberflächliche Blick auf die Haut der Gegenstände und ihre Herabwürdigung zur Ware ist also ebenfalls ein Ausdruck halbwüchsiger pubertierender Unreife. Nicht ohne Grund fand der Puerilismus seine symptomatischen Anfänge ja zu Beginn der Industrialisierung und des Kapitalismus. Eine neue Mimikry wuchs zu großer Macht heran: das Geld.

Evident kennen weder Faschisten noch eingefleischte Bankiers Humor oder Phantasie, als hätten sie ihr Lachen verkauft und mit ihm das Zwerchfell als Zentrum der Seele und der Fröhlichkeit. Und genau das ist es ja, was faschistische und kommerzialisierte Gesellschaften anscheinend zu beklagen haben; den Verlust der Mitte⁷.

Die eigentliche Wirkung der Kommerzialisierung ist dabei der Abzug des eigentlichen Seins von den Begebenheiten, die kommerzialisiert werden und dadurch neue (wahrhaft kommerzielle) Bedeutungsinhalte bekommen. Die Enthebung der kulturellen, sozialen oder natürlichen Erscheinungen aus dem ihnen angestammten Rahmen pervertiert diese dadurch zugleich und entwertet sie, indem allen der gleichförmige Geldwert aufoktruert wird. Der Kaufmann denkt eben nur an die Kaufkraft seiner Ware, und es ist ihm fast egal, was er einkauft und mit wem er handelt, nur daß der Tauschwert sich für ihn jeweils günstig, das heißt **zunehmend** – wertsteigernd erweisen muß. Die eigentliche Qualität der Ware oder des Objektes (das eigentlich ein Subjekt ist) entgeht so dem handelnden Geist. Eine derartige **Tauschmentalität** nennt man gemeinhin **Gewinndenken**. In dem Maße, in dem durch eine Kommerzialisierung das Persönliche und Eigenartige destruiert und zur Ware gemacht wird, werden auch die jeweiligen persönlichen Leistungen durch käufliche Leistungen ersetzt. Leistungsangebote destruieren also die Arbeit selbst vom Leistungsgebrauch zum Leistungsverbrauch, d.h. zur Konsumation fremder (und vor allem auch fremd-artiger) Leistung, die an die Stelle der eigenen Leistung tritt. Eine derartige Degenerierung der Energie bewirkt den zunehmend entropischen Charakter der Biosphäre dieses Planeten, da sich Energiekonsumation stets auf wachsenden Abbau fremder Energie stützen muß. Dieses entspricht ziemlich genau dem Erscheinungsbild eines Vampyrs.

Im folgenden sei ein Beispiel genannt, das an sich bedeutungslos wäre, wenn wir es nicht als Symptom für genau diese Geisteshaltung nehmen könnten:⁸

In Amerika werden vorgedruckte Postkarten angeboten, die als Erleichterung für den zwischenmenschlichen Verkehr dienen sollen. Sie enthalten eine Reihe von Standard-

7 vgl. Hans Sedlmayr, Der Verlust der Mitte, Salzburg 1948

8 aus Alfred Meier, Die Kommerzialisierung der Kultur, Winterthur 1965, S.106

wendungen und -sätzen. Alles Passende wird unterstrichen bzw. das Nichtpassende durchgestrichen. Es heißt auf einer solchen Karte beispielsweise:

This place is
quiet
ideal
nothing extra
best on the map
noisy
grand

Give my regards to
Ma and Dad
the children
my chums
everybody

9

Eine ähnliche Einrichtung wurde für die amerikanischen Soldaten in Korea geschaffen; es standen ihnen dreihundert typisierte Sätze zur Verfügung, die in Form von Code-Botschaften übermittelt wurden:

42 = Küsse
43 = Liebe und Küsse
usw.

9

Die Billigkeit oder Wertminderung des Vorganges scheint einleuchtend.

Auf diese und ähnliche Weise werden nach und nach alle Bereiche des menschlichen Lebens abgezogen, merkantil erschlossen und abgeschöpft, Marktlücken entdeckt, abgedeckt, gefüllt und ausgebeutet, Sinninhalte neu geschaffen, um alte zu ersetzen und kommerziell auszunutzen. Jede Anwendung der Umwelt ist dabei auf Verbrauch gerichtet. Die daraus erfolgende Armut an Sensibilität, Erlebnis- und Gefühlsvielfalt scheint dabei die faschistisierende Entwicklung nur noch mehr voran zu treiben. Die allgemeine Verrohung der Sitten, die Phantasie- und Hoffnungslosigkeit und die fortschreitende Kommerzialisierung aller Bereiche des Lebens und der Sinnlichkeit zeigen diese zunehmende Faschisierung im menschlichen Verhalten und eine zunehmende Identitätsschwäche der gesamten Menschheit¹⁰. Diese Zusammenhänge und Entwicklungen zeigen sich aber sowohl in den kleinsten Parzellen, Stadtteilen, Beziehungen und Individuen als auch in der großen globalen Situation. Die Betrachtungsweise wird in einem etwas anderen Sinne „objektiviert“ und dadurch emotionsärmer.

Wenn z.B. vietnamesische Kinder Früchte, die so aussehen wie Zitronen oder Ananas, hungrig oder neugierig in die Hand nehmen, und dadurch ein teuflischer Mechanismus ausgelöst wird, der diese Früchte explodieren läßt in einer Wolke umherschießender Metall- oder Plastikpfeile – und diese Kinder zerstört – und wenn weit weg davon auf einem ganz anderen Kontinent ein Mann in seinem lauwarmen Swimmingpool schwimmt, so besteht zwischen diesen beiden Tatsachen ein ökonomischer Zusammenhang, - auch wenn sie auf den ersten Blick so wenig miteinander zu tun zu haben scheinen wie der Apfel, der vom Baum fällt, und das Phaenomen von Ebbe und Flut. — Und es besteht ferner ein kultureller und ein psychologischer Zusammenhang zwischen diesen beiden Erscheinungen und Vorgängen in unserer Welt.

Wenn im Sex-Shop-Business, in der Peep-Show oder im kommerziellen Video-Verleih¹¹ der menschliche Eros vermarktet, pervertiert und finanziell ausnutzbar gemacht wird, dann wird im Krieg eine andere schöne und lebenswichtige menschliche Kraft pervertiert, ausgenutzt und kommerziell ausgebeutet: seine Aggression.

9 aus R. Huyghe, Die Antwort der Bilder, Wien 1958, S.44f.

10 vgl. Heinz Friedrich, Kulturkatastrophe, Nachrufe auf das Abendland, Hamburg 1979, u.a. S.72ff.

11 zum Thema Eros als Konsumware und die Umsatzverhältnisse der Industrie vgl. Kap. 2.2., S.100ff.

Sowohl zwischen der Tatsache, daß über vietnamesische Wälder 300 - 500 kg des hochgiftigen TCCD ausgeschüttet worden sind (in Seveso wurden derzeit 2 kg frei), welches bei einem Millionstel Gramm pro Kilogramm Körpergewicht zum Tode führt, und bei noch geringeren Dosen heute in Vietnam immer noch zu Leberkrebs und mißgebildeten Kindern führt, - oder daß in Vietnam z.B. doppelt bis dreimal soviel Bomben fielen wie im zweiten Weltkrieg an allen Fronten zusammen, und in den Bombenkratern, die sich mit Wasser füllten, ideale Brutstätten für die Anopheles-Fliege entstanden, so daß die Vietnamesen heute als Spätfolge des Krieges unter neu aufgeflammten Malariaepidemien zu leiden haben, - sowohl zwischen diesen Einzeltatsachen¹² und dem reichen Mann in seinem lauwarmen Swimmingpool, als auch zwischen der allüberall drohenden ökologischen Katastrophe durch ein Wegsehen von und ein Ausbeuten der Natur einerseits, und unserem Wohlstand und Leben in einem Gesellschafts- und Wirtschaftssystem, das die Bedürfnisse, die es bei den Konsumenten befriedigen will, meistens erst noch wecken und „produzieren“ muß (durch z.T. ganz eigene Industriezweige¹³), andererseits - besteht ein Zusammenhang.

Doch obschon sie inzwischen bekannt sind, werden diese globalen, ökologischen und ökonomischen Zusammenhänge allgemein mit ungeheuer hohen psychischen Energien skotomisiert; und die Beschaffung des Ablenkungsenergiepotentials ist Teil des aufwendigen Systems, da möglicherweise mit herkömmlichen politischen und wirtschaftlichen Mitteln auch gar keine Heilung der bestehenden Verhältnisse mehr zu erreichen ist, und eine Änderung im allgemeinen menschlichen Verständnis und Bewußtsein, was sein Verhältnis zu sich selbst, zu seinen Mitmenschen und zum Kosmos überhaupt angeht, und das daraus resultierende Lebens- und Verantwortungsgefühl, - diese Veränderung im einzelnen Menschen selbst wahrscheinlich so radikal sein müßte, daß auf den ersten Blick kaum noch Hoffnung zu bestehen scheint, daß dieser Entwicklungs- und Evolutionssprung von der Menschheit - oder an ihr - geleistet und erfolgen könnte. Diese Einsicht aber auszuhalten ist tatsächlich kaum noch zu ertragen und ihre Verdrängung daher fast nur natürlich und gesund .. (?) ..

Der Mann in seinem lauwarmen Swimmingpool - auf der einen Seite des Bildes - ist gleichzeitig selbst ein Sklave dieses lauwarmen Wassers, und selbst, wenn er weiß, daß dieses Wasser durch die geschundenen Körper und Leben vieler Menschen auf der anderen Seite des Bildes geheizt wird, wird er es schwer haben, diese Knechtschaft abzuschütteln. Denn dieser Wirtschaftsprozess bedarf zum Umlauf seiner Energie in Überfluß und Luxus andererseits auch den Verzehr und die Zerstörung dieser Energie - im Krieg z.B.¹⁴

Die Menschheit scheint in ihrem Tun und ihrem Bewußtsein Sklave der abstrakten Mächte Geld, Waffen und Technologien zu sein¹⁵.

12 Diese Beispiele sind wahllos aus dem Sündenregister der Menschheit herausgegriffen ohne hier irgend eine dumme Partei ergreifen zu wollen und finden leider in jeder Zeit, an jedem Ort und auf jeder Seite ihre Entsprechungen.

13 Lüge und Werbung beschleunigen also nur noch den Prozess der Entropie auf unserem Planeten.

14 s. dazu Georges Bataille, Das theoretische Werk, Bd. I, Die Aufhebung der Ökonomie, München 1978, S. 42 - 51, S. 52 - 71, S. 72ff.

15 André Bresson hat in seinem Film „L'argent“ (Frankreich 1984) versucht, diesen scheinbar aussichtslosen modernen Mechanismus in seinen kulturellen, ideell-religiösen, sozialen und ökonomischen Zusammenhängen transparent und deutlich zu machen.

Die Verquickung zwischen Einflußzonen und wirtschaftlichen Absatzmärkten in den politischen Landschaften der Erde ist nur zu deutlich. Wenn ein Land in einem anderen Land gegen ein seiner Meinung nach schlechteres Gesellschaftssystem ankämpft, dieser Kampf aber nichts mehr mit dem halbwegs ehrenhaften Mann gegen Mann zu tun hat, sondern dieses Land die Freiheit der Menschen durch den Einsatz und die gleichzeitige Erprobung seiner neuesten bestialischen Technologien zu verteidigen glaubt, dann zeigt das nur den Grad der geistigen Verzerrung und Versklavung, den Grad der geistigen Verwirrung und Umnachtung <σκότος (skótos)¹⁶>, in dem wir uns heute befinden. Zudem bedeutet jeder tote Soldat Profit in den Händen derjenigen, die die Waffen produzieren, denn in jedem toten Soldaten steckt eine Kugel (oder sonst was), die produziert und verkauft worden ist.

Es ist den Händlern eigentlich egal, ob sie scharfkantigen Stacheldraht, deutsche Schäferhunde oder U-Boote liefern können, solange ihr Wohlstandssystem aufrechterhalten werden kann; und wenn diese Soldaten sogar noch für den Einflußbereich ihrer wirtschaftlichen Interessen kämpfen, dann ist ihr Einsatz doppelt profitabel.

In der aktuellen politischen Landschaft sind kleinere Länder der 3. Welt (Afghanistan, Nicaragua etc.) ein Beispiel dafür, wie schwer es derzeit ein einzelnes Land hat, sich aus diesem ökonomischen Supersystem zu lösen, und daß neben den Problemen der neuen inneren Identitätsfindung der Druck von außen dieses Unterfangen fast ganz unmöglich zu machen scheint.

Und hinter dem ganzen äußeren Druck steht bei genauerer Betrachtungsweise nur ein einziges kleines Wort: Profit – eine Abstraktion.

Wie in einem wuchernden Krebsorganismus denkt jede einzelne Zelle nicht weiter als bis zu ihrer eigenen winzigsten Membran, in kleinlichstem Egoismus ihr ganz persönliches Haben und Festhalten zu vergrößern.

Der Gesamtorganismus verhungert – stirbt am Krebs, an der „konsumierenden Krankheit“, wie sie die Mediziner nennen, welche die noch gesunden Gewebe entweder ebenfalls pervertiert oder aber gänzlich auszehrt.

Eine individualisierte Massenseuche, eine Abstraktion, eine körperlose, seelenlose geistige Erscheinung, hat die Menschheit vereinzelt und versklavt.

Kommunion unter Krebszellen findet nicht statt, bzw. ihre Ohren sind vorerst taub¹⁷.

Von 2 Milliarden US-Dollar kann man bezahlen . . .



... 1 atombetriebenes U-Boot der Klasse Trident



... 1 Mio. Paar Zugochsen samt Zugeschirr und Pflügen



... 200 Mio. landwirtschaftliche Handgeräte wie Hacken, Schaufeln usw.



... die technischen Anlagen, um 4 Mio. Hektar Anbaufläche vor Überflutungen zu schützen



... die gesamten Weizeneinfuhren Afrikas (1979)

Der Kampf gegen den Hunger kostet viel Geld. Jedoch erscheinen selbst hohe Beträge für die landwirtschaftliche Entwicklung in der Dritten Welt gering, wenn man sie mit den Rustungskosten vergleicht. Das Internationale Friedensforschungsinstitut / SIPRI in Stockholm schätzte die Militärausgaben für 1980 auf 500 Milliarden US-Dollar. 75 % davon entfielen auf die Industrieländer, 10 % auf die VR China und 15 % auf die Entwicklungsländer.

Quelle: FAO 1982 © Deutsche Welthungerhilfe Adenauerallee 134 5300 Bonn 1

16 s. Teil A, Kap. 2., S.21ff., hier S.25, Anmerkung 15

17 s. dazu Teil B, Kap. 2. b), S.57ff.

Weil aber alles Tun unter das Diktat des Geldwertes gefallen ist, fällt das Gewicht des eigentlichen Handelns viel weniger mehr in Betracht, als die Beachtung der auf es übertragenen monetären Bewertungen. Dieses ist in der kleinen Welt des Theaters genauso wie in der großen Welt der Kapital- und Wirtschaftsmärkte.

Die Entfremdung zum eigentlichen und eigenen Tun zerstört also nicht nur den solidarischen Geist eines Ensembles oder der ganzen Menschheit, sondern auch den Sinn der eigenen Arbeit, die jederzeit ganz sinnloser Quatsch sein könnte.

Wenn aber global gesehen einerseits ein ungeheures menschliches geistiges Potential aufgewendet wird, die akribischsten und ungeheuerlichsten Luxusartikel und Waffen zu entwickeln, andererseits aber menschlicher Geist und menschliches Leben aus Mangel am nötigsten immer noch einfach verkümmern muß, dann zeigt sich, wie weit das Denken der Menschheit noch vom *heiligen* Geist entfernt ist.

Wohlgemerkt, das faschistische Verhalten lebt in jedem einzelnen Menschen, der die Kluft zum gegen über als Objekt nicht überspringen kann. Der Hitler-Faschismus war in der Tat nur eine einzige mögliche – und uns heute sehr deutliche Art des Faschismus. In Wirklichkeit wirkt das, was wir als „Faschismus“ bezeichnen, ständig in uns und um uns herum, potentiell in jeder individuellen oder politischen Äußerung unseres Daseins.

Wort und Bedeutung „Faschismus“ weisen in ihrer Wurzel wiederum hin auf den Puerilismus und seine Pubertätsproblematik.

fascis = die Rute

fascinus = das aufgerichtete männliche Glied

fascino = beschreiben, behexen

Diesen – gleichen Bedeutungsursprung wie das Wort „Faschismus“ – hat auch das auf den ersten Blick ganz anders besetzte Wort „Fascination“.

So schwingt in diesem Wort neben der Erregung gleichzeitig auch der Aspekt der Unfreiheit mit, solange man mit der Fascination noch nicht umgehen kann. Denn wenn mich etwas fasziniert, so nimmt es mich gleichzeitig auch gefangen.

Grundsätzlich scheint der Mensch bei seiner Aus/ein/ander/setzung mit der Welt durch die Stadien der Gefangenschaft und Wieder-Befreiung zu gehen, – der Fesselung und Wieder-Loslösung.

Auch das Spiel von Eros und Aggression steht im Spannungsfeld von Freiheit und Unfreiheit, und Eros im weitesten Sinne und Kampf sind Wesenskern und Bewegungszentrum unseres Daseins in dieser Welt.

Tatsächlich haben Eros (Liebe) und Eris (Streit) im Griechischen dieselbe Wurzel:

ἐρωμαι (éromai) – und das heißt schlicht und einfach: *fragen* ¹⁸

Schon die erste Frage: **Wo bist du, Adam?** <= Wo bist du, Mensch?> Eva, meine Tochter, spürst du den Tagwind? ¹⁹ richtet sich an den Menschen und sein Leben ²⁰.

18 Das wohl erotischste Wesen der griechischen Philosophie ist Sokrates, der ewig Fragende – der von sich selber weiß, daß er nichts weiß – auf der Suche nach dem Dialog.
Nach Platon ist für ihn der Eros der (mitunter schmerzhaften) Ausdruck des Mangels und der Sehnsucht nach Vollkommenheit, Daimon zwischen Mensch und Göttlichem, Triebkraft des Wachstums mit dem Werdeziel der Ideenschau. (s.u.a. Platon Symposion 198A ff., Phaidros 244A ff.)

19 Peter Hacks, Adam und Eva, Düsseldorf/Leipzig 1976, S.21

20 Eva bedeutet Leben

Dieses Wort steht am Anfang der Mythologischen Entwicklung²¹, und nach christlicher Überzeugung ist nur der göttliche Mensch Antwort auf diese Frage nach seiner Existenz:

„Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt.“²²

Doch diese Fleischwerdung des Logos übersteigt bei weitem unsere derzeitigen kulturellen Vorstellungen vom Wesen der Körper.

Und wenn wir heute den Göttern der Jugend, Sportlichkeit und Gesundheit bereit sind die Illusionen unseres Lebens zu opfern, mehr denn je an vorderster Front, dort, wo die überbordende Muskelerotik der quantifizierten Maschinen²³ (d.h. der nach Zahlen bemessenen Bewegungskörper) Grenze und Begrenzung – Lust und Gefängnis zugleich eines magischen Körperkultes zeigt, eines Kultes, der von seinen eigentlichen Bezugsgrößen abstrahiert und diese dann normiert, der sich in monetären Potentialen ausdrückt und durch monetäre Ströme seine magischen Wirkungen verspricht – tendenziell also eigentlich ein Kult mehr an Götzen als an Göttern ist – , so ist diese Magie der Jugend und Schönheit nur Oberfläche und Deckmantel vor einer Angst vor Leid, Einsamkeit, Umbruch und Tod, – schließlich und eigentlich einer Angst vor den Tiefen des Lebens und seinen geheimnisvolleren Schönheiten, dem Charme alles Lebendigen in seinen verschiedensten Schattierungen und Tönen, in seiner ständigen Verletzbarkeit und Verletzung, und in der unaufhaltsamen Flüssigkeit und Verflüssigung des belebten lebenden Stoffes.

Doch der Zeitgeist ist mehr fasziniert von den Werken unserer Hände, von der Technik der Dinge und unseren Errungenschaften, als von dem Geheimnis unseres Fleisches.

Wir haben uns Sklaven gebaut, Sklaven der Bewegung und des Körpers, Untertanen unseres Geistes, ausführende Maschinen nach unserem Willen, um den Stoff unseren Bedürfnissen zu unterwerfen, um der Materie das Joch unserer Macht aufzuzwingen.

Doch scheinen diese unsere Sklaven uns selbst auch mehr und mehr zu Sklaven zu machen – denn niemals so wie heute war die Faszination des Menschen an der Technik gleichzeitig eine so große Gefangennahme und Knechtschaft der Menschheit, mit allen seinen technischen und kommerziellen Verknüpfungen und Fesseln.

Und nicht nur die Körper, auch die Gedanken sind nicht mehr frei, denn nach den mechanischen Maschinen schufen wir Menschen schließlich auch die Denkmachines, als Sklaven des Geistes.

So wurde selbst die Idee, der reine Geist, als das ehemals höchste Prinzip theologischer und philosophischer Bauwerke, herabgewürdigt und erniedrigt zur bloßen käuflichen Ware. *software* heißt nichts anderes als *weiche Ware*.

Das kommerzielle Denken verdinglicht selbst Geist zu verwertbaren käuflichen Strategien und technischem Know how.

Die Computer-Software ist versklavter, seelenloser lebloser Geist.

21 Joh. 1.1.

22 Joh. 1.14.

23 vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari; *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I*; Frankfurt 1974; S.7ff.: Die Wunschmaschinen, S.497ff.: Programatische Bilanz für Wunschmaschinen

Greift nicht auch hier das Gesetz von Wirkung und Gegenwirkung²⁴ und läßt klassische Science-fiction Horror-Visionen Wirklichkeit werden?:

Menschen im Dienste ihrer eigenen Sklaven, versklavter Geist als Sklave seiner eigenen leblosen und seelenlosen geistigen Geschöpfe ...

Der Computer ist natürlich nichts anderes als eine Maschine. Doch diese Maschinen fordern ihren Tribut an lebendiger menschlicher Energie, die sie zu fesseln wissen, nicht nur auf dem Daten- und Arbeitsmarkt, den Kontoverbuchungen und den sich vermehrenden Computer „spiel“-höllen unserer modernen Gesellschaft²⁵.

Die „leuchtende“ Phantasie (pha = Licht)²⁶ steigt herab in die von manischem Glitzern erhellten Scheinwelten Luzifers (des Lichtträgers) in seinen künstlichen Höhlen.

Das Kaninchen schaut gebannt ins Auge der Schlange, fasziniert vom eigenen Geschöpf der technischen materiellen und geistigen Errungenschaften, im starren Kreislauf ewiger Sachzwänge und ewiger Knechtschaft des Fressens und Gefressen Werdens, des nicht Loslassen Könnens vom Irrtum des Lebens.

Das Leben (ist) degeneriert zum Flipper-Automat.

Doch auf die Gefahr hin (oder in der Hoffnung), daß dieses alles bereits langläufig bekannte und diskutierte Gemeinplätze sind, die ich hier auch nur ganz kurz skizzieren und gleichnishaft anreißen konnte – ohne sie endgültig zu durchleuchten, und ich mir dessen bewußt bin, daß die Zusammenhänge in der Wirklichkeit alle viel differenzierter und komplizierter sind – bis zur Unüberschaubarkeit differenziert –, als daß ich sie alle verstehen oder gar darstellen könnte²⁷ — was hat das alles mit Theater zu tun?

2.2. THEATER ZWISCHEN FREIZEIT- UND VIDEO-KONSUM

Wie diese Kräfte ja gleichzeitig in jedem einzelnen Menschen wirken, so wirken sie auch im Theater – und tragen Mitschuld an seiner existentiellen Krise.

Also müßte man um das Theater zu verändern erst einmal die gesamte Gesellschaft verändern ...

Aber das Theater ist gleichzeitig auch eines der hervorragendsten Instrumente, den Reifeprozess der Gesellschaft, der in jedem eingeschlafenen Individuum neu gezündet werden muß, wieder in Gang zu bringen.

Der Mensch und die Menschheit kranken an ihrer Mitmenschlichkeit.

Das eigentliche Theater aber lebt gerade substanziell von diesem.

Denn ohne andere Menschen kann niemand Theater machen!

²⁴ vgl. Teil A, Kap. 2., S.21ff., insb. S.25

²⁵ s. dazu u.a. Jürgen Fritz, Brigitte Dorst, Joachim Metzner; Videospiele – regelbare Welt am Draht; Bamberg 1983; S.61ff.: Körpersprachliche Reaktionen auf das Videospiel

²⁶ ohne Licht kein Theater, ohne Phantasie kein Spiel

²⁷ vgl. dazu aber im weiteren u.a.:

Alfred Meier, Die Kommerzialisierung der Kultur, Winterthur 1965

Pier Paolo Pasolini, Freibeuterschriften, Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft, Berlin 1980

Willi Bongard, Fetische des Konsums, Portraits klassischer Markenartikel, Hamburg 1964

ders., Männer machen Märkte, Mythos und Wirklichkeit der Werbung, Oldenburg und Hamburg 1967

Spielt also alle mehr Theater und geht alle mehr ins Theater, und wir werden unsere Probleme lösen! Was hier so platt klingt, ist aber im Grunde dennoch nicht ohne Wahrheit. Das Geniale ist einfach.

Ich habe versucht, die eben geschilderten Probleme als Probleme der Jugend, bzw. als Probleme des jugendlichen Reifeprozesses darzustellen, der in der „Weißen“ Kultur derzeit nicht geleistet wird, und somit die gesamte erwachsene Kultur in einem Puerilismus „steckenbleibt“, deren größter Schaden ist, daß die Menschen ihrer Spielfähigkeit im unmittelbaren und ursprünglichen Sinn verlustig gehen.

Der in Werbung und Massenmedien am meisten gefeierte und propagierte Mensch ist der junge Erwachsene – doch scheint gerade dieses Er-wachsen werden (= Ernst und solide werden, <was auch immer das ist>) eine Fehlinterpretation von Reife zu sein, die nicht als fortdauernder Prozeß gesehen wird, sondern jetzt abgeschlossen zu sein scheint. (Er - wachsen = nicht mehr wachsen)

Wir dürfen ganz vorsichtig vermuten, daß die „kulturelle“ Identitätskrise der „Weißen“ Welt mit ihrem Verlust der Kindlichkeit zusammenhängt, – tatsächlich ja auch eigentlich eine religiöse Identitätskrise ist¹, und wir nicht ohne Grund in diesen Bereichen heute bei den anderen Kulturen hausieren gehen müssen. Die ursprüngliche Würde und Identität beispielsweise eines Indianers oder Afrikaners gibt uns ja nicht nur Anlaß zu idealisierten Romanfiguren.

Was aber bedeutet der Verlust an Kindlichkeit substantiell für eine Kulturgemeinschaft?

Es ist der Verlust des allereigensten Wesenssprosses der Natur wahrscheinlich überhaupt: zu spielen.

Im Spiel, welches seine Basis in der Freiheit findet, manifestiert sich die urgewaltige schöpferische Kraft, die in der Schöpfung ruht*, und ihren Ausdruck zum einen in der astronomischen und biologischen Evolution findet – zum anderen aber auch in der kulturellen Evolution der Menschheit und individuellen Evolution eines Einzelwesens.

Durch das Spiel der Kräfte wird eine Antwort gefunden auf die Gegebenheiten der Naturgesetze, was auch immer nach tiefster Spekulation sich dahinter verbergen mag, – so ist doch auch die Genese des Menschen eine Folge der natürlichen Möglichkeit und der natürlichen Kraft, diese Möglichkeit zu erfüllen. —

Das Auge zählt als Antwort auf das Phaenomen Licht, das Gehirn als Antwort auf das Phaenomen Geist etc. —

Dieses alles sind Spielmöglichkeiten und freie Spielformen, Gesetzmäßigkeiten zu erfüllen und zu umkleiden, deren Hintergrund und Schau uns verborgen ist.

Mimesis bedeutet Nachahmung und Darstellung —

¹ vgl. dazu u.a. auch:

Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Berlin 1960; insbes. S.87ff.: Die Kultur in ihrer Bedingtheit durch die Religion, S.150ff.: Zusätze über Ursprung und Beschaffenheit der heutigen Krisis

* Das göttliche Kind wirft den Ball, den Spielball, die geballte Kraft, Erdkugel in seiner Hand (ballo <activ> = werfen, bewegen <s. Teil A, Kap. 2, S.21ff., insb. S.23>).

- und im tiefsten Grunde seines Wesens wird auch ein jeder Mensch von dieser Kraft geleitet. Jede kulturelle oder individuelle Leistung beruht eigentlich auf diesem halb suchenden und dennoch offenen Spiel.

Die Offenheit des Spiels ist Voraussetzung jeder Kreativität, um Neues zu schaffen, aufzubrechen und eben zu **wachsen**.

Ein Genie ist im Grunde also nichts weiter als ein Mensch, der spielt.

Selbst auf der höchsten Stufe der geistigen und seelischen Reife, die ein Mensch wohl-möglich erklimmen kann, - etwa im Streben nach Vollkommenheit und in der Sehnsucht nach Gott eines Heiligen oder eines Zen-Mönches - ist sein Leben - ein Spiel. Dieses soll keine Herabwürdigung des Lebens sein, im Gegenteil - eine Verherrlichung des freien Spiels - , das seine Meister zu finden sucht - Nachahmung und Darstellung. Und in diesem Sinne bemüht sich auch der Zen-Mönch oder der Heilige um die Nachahmung und Darstellung des unbekannten oder verborgenen höchsten Prinzips. - Wir sind die jüngeren Geschwister des göttlichen Kindes, Prinzen Gottes, wenn wir es erkennen.

Eine Kultur, die diese schöpferische und freie Kraft des Spiels verliert, verdorrt und stirbt.

Eine Kultur, die diesen Nachahmungs- und Darstellungstrieb des Lebens umlenken muß in eben nicht mehr offene - sondern vorgefertigte Bahnen einer Spiel- und Freizeitindustrie, hat tatsächlich **no future** !

Es erscheint nun sinnfälliger, daß ein Theater wegen seiner Spiel-eigenart in dieser Kultur als Therapie wirkungsvoll greifen könnte - und zwar nicht durch vordergründig intellektuelle politische Botschaften, sondern einfach aufgrund seines Spiel-charakters, wenn dieser wirklich gewährleistet ist. Jedoch bedarf es wohl einer neuen ästhetischen Konzeption oder Wiedernerneuerung der Auffassung, was Theater ist, und was es leisten soll. Eine großartige politische Veränderung kann niemand erwarten, denn eine politische Veränderung kann nur erfolgen, wenn die Menschen sich bewegen.

Das Theater als eine Form des menschlichen Spiels hat nun in seiner Wesensart und Eigenartigkeit tatsächlich sehr viel mit den Entwicklungen der Pubertät und mit dem Auftreten der Fascination zu tun.

Ein erstes Indiz dafür finden wir in dem Umstand, daß die wesentliche Wurzel des europäischen Theaters, nämlich der Dionysoskult, in engem Zusammenhang mit ithy-phallischen Umzügen und Prozessionen stand, die als Huldigungen an die Fruchtbarkeit und an das vor Kraft strotzende Leben zu verstehen sind.

» Der Phallos gehört unlöslich zum Kult des Dionysos und charakterisiert ihn als Fruchtbarkeitsgott. (..) Die Teilnehmer an Dionysos-Prozessionen banden sich einen Phallos [= eine Nachbildung des aufgerichteten männlichen Gliedes [Anm.d. Verf.]] an (Ithyphalloi [ἰθύς <i>i</i>thys = senkrecht, aufrecht, gerade]), deshalb gehört er zum Schauspielerkostüm in der Komödie. «²

2 Carl Andresen, Hartmut Erbse, Olof Gigon, Karl Schefold, Karl Friedrich Stroheker, Ernst Zinn (eds.); Klaus Bartsch, Ludwig Huber (red.); Lexikon der Alten Welt; Zürich und Stuttgart 1965; Sp.2282f.

Auch die Orgie, die nichts mit unseren heutigen perversen Vorstellungen zu tun hat³, war ein religiöser Schaukult, aus dem später der theatrale Chorreigen entstanden ist⁴.

ὄργιαζω (orgiázo) = ein **Fest** orgiastisch begehen, bes. die bacchische Feier; mit Orgien verehren; in die Orgien einweihen

ὄργια (órgia) [w.εργ] = geheimer religiöser Brauch, heilige Handlung, Geheimdienst (besonders der Demeter u. des Bacchos, der Kybele, der Kabiren)

ὄργή (orgé) [vgl. altind.: *ūrj* Nahrung, Saft u. Kraft, *ūrjā-s* kräftig; altiran.: *ferg* Zorn] = Trieb, innere Regung, Stimmung, Sinnesart, Gemüt, Temperament, Charakter; Leidenschaftlichkeit, Eifer, Affekt, Zorn, Wut⁵

ὄργάω (orgáo) = schwellen, strotzen (von Saft u. Fruchtbarkeit); brünstig sein, verlangen, leidenschaftlich verlangen

ὄργάς (orgás) = schwellend, strotzend; fruchtbares Land, Marschland, Au

ἐργάζομαι (ergázomai) = arbeiten, bes. Ackerbau betreiben; bearbeiten, schaffen, vollenden, beackern, erarbeiten, verdienen, erwerben, jmd. antun

ἔργον (érgon) [Féργον] = Werk; Tat, Handlung, Ausführung, Tatsache; Arbeit, Verrichtung, Unternehmen, Geschäft, insb. Arbeiten der Männer, Feldarbeit, weibliche Verrichtungen, Kriegsarbeit, Kampf

ὄργανον (órganon) = Gerät, Werkzeug; Kriegsmaschine; Musikinstrument; Sinneswerkzeug, Organ

ὄργάζω (orgázo) = kneten, weich machen

ὄργανος (órganos) = wirkend, bildend

χορεύω (choreúo) = tanzen, einem Gott zu Ehren die Feier mit einem Reigentanz beginnen; jemanden durch Reigentänze ehren, durch Tanz erfüllt oder geehrt werden, tanzen lehren

χορός (chorós) = Reigentanz, Chorreigen, Chor; Tanzplatz; Schar, Menge

χόρτος (chórtos) [vgl. lat.: *hortus*, co-hors; got.: *gard* Hof, Haus <Wz. ineinandergreifen>] = Einfriedung, Gehege, Weideplatz; Futter, Gras, Heu, Nahrung, Saat

χορτάζω (chortázo) = weiden, füttern, sättigen

Die eigentliche Bedeutung und der Ursprung des griechischen Wortes Tragödie weisen ebenfalls auf das (erotische und transzendente) Spannungsverhältnis des im vollen Leben eingespannten Theaters hin.

3 s. u.a. Georges Bataille, *Der heilige Eros*, Neuwied a.Rh. und Berlin-Spandau 1963, S.335ff.
Ernest Borneman, *Lexikon der Liebe*, München 1968, S. 89-105 und S.148ff.

4 Hinweise auf die Zusammenhänge von Orgie und Chorreigen - aber auch auf die patriarchalischen Mißverständnisse liefern u.a.: Euripides, *Bakchai*, (z.B. V.73-170, V.800-848, V.1043ff.)
In äußerst verblüffender Ähnlichkeit zu der Tradition und Mythe des Antiken Theaters, wie sie uns z.B. in den Bakchen vorgeführt werden, steht auch die Genese des japanischen Theaters: (ein Indiz für die überkulturelle Rückbindung des Theaters auf der ganzen Erde im Menschen und in seiner Lebenseigenart; unser Wort Mimesis entspricht dem schönen Wort monomane <Imitatio>)
„Mit utagaki (auch kagai gelesen, Liederhecken) bezeichnete man den alten Brauch, an festen Tagen im Frühjahr und im Herbst, zwanglos gruppiert bestimmte Berge zu besteigen, um dort bei Gesang, Tanz und Gelagen eine oder mehrere Nächte zuzubringen. Die Teilnehmer waren zumeist Mädchen und junge Männer sowie jüngere Ehepaare verschiedener Dorfgemeinschaften: für die Unverheirateten bot die utagaki eine Gelegenheit, sich kennenzulernen oder die Ehe einzugehen, denn hierbei geschlossene Ehen galten als unauflöslich. Den Verheirateten diente das utagaki zur freien geschlechtlichen Partnerwahl, wobei, wie auch bei den Unverheirateten die Werbung üblicherweise von weiblicher Seite ausging. Das utagaki soll als eine teils säkularisierte Form des Fruchtbarkeitskultes in die Zeit des Matriarchats und des Schamanismus zurückreichen. Als Trägerin des Lebens wie auch als Medium des göttlichen Willens war es dabei der Frau gestattet, bei der Werbung die Initiative zu ergreifen. Die Beteiligung mehrerer Dörfer diente der Vermeidung der Endogamie. (...) Die ländlichen utagaki wurden bereits im ausgehenden 8. Jh. verboten und schließlich erfolgreich unterdrückt, aber aus der Edo-Zeit erfährt man wieder von Festen ähnlichen Charakters, wie dem zakone („Wie Fischschwärme vermischt schlafen“) und dem in dieser Zeit recht ungezwungenen Seelenfest bon-odoi. - (...)“
(Johannes Barth, *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden 1972, S.8f.)

vgl. auch Andrej Tarkowskij, Andrej Rubljow, UdSSR 1966/69

5 Von genau diesen Affekten soll der Mensch in der Heiligen Handlung und im Theater gereinigt werden.
vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 6

τραγῳδία (tragodía) = Bocksgesang, Gesang an den Dionysien in Böcke verkleideten Sängers des Dithyrambos und der dionysischen Chöre, die aus dem Dionysoskult hervorgegangene Tragödie, das ernste Drama; ernstes, erhabenes Gedicht, erhabene, feierliche Fiktion

τραγῳδεῖν (tragodéō) = Theater spielen, sich aufspielen; etwas aufbauschen

aus

τράγος (trágos) = 1. (Ziegen-)Bock, 2. Zeugungstrieb, 3. wilder Feigenbaum

τραγεῖν (trageîn) = naschen

τρῶγν (trógo) [vgl. got. *paikō* Loch, ahd. *durchil* durchlöchert] = nagen, abfressen, essen und

ὠδή (odé) = Gesang, Lied

αἰοδή (aoidé) = Gesang: 1. als Kunst, 2. als Vortragsweise, 3. als Lied, 4. als Kunde im Lied: Märe, Sage

αἰοδός (aoidós) = Sänger(in), Verkünder; Beschwörer, durch Zaubersprüche Heilender

αἰείδω (aeído) oder ᾄδω (ádo) = I. singen, auch von Vogelstimmen
schwirren: von der Bogensehne
pfeifen: vom Wind

II. 1. singen, vortragen; 2. besingen, preisen

αὐδή (audé) [altind. *vádati* spricht] = 1. Stimme, Sprache, Klang, Laut:
vom Menschen, vom Roß, von einer Bogensehne;
2. Gerücht, Kunde Bescheid

αὐδάω (audáo) = 1. reden, sprechen; 2. rühmen, preisen, jem. entgegen; 3. sagen, nennen, verkündigen, gebieten

„Tragödie“ heißt also vorsichtig formuliert vielleicht so etwas wie „Beschwörungsgesang des Zeugungstriebes“. Bedenkt man außerdem die kulturelle Prägnanz der antiken Tragödie, so ergeben sich Assoziationen zu alten gotischen Lösezaubern (wie z.B. den Merseburger Zaubersprüchen), die durch eine Beschwörung (und Wiederholung) des Fesselungsvorganges die Lösung und Heilung der Krankheit zu erreichen suchen⁶. Das Wort „Tragödie“ im griechischen Theater hängt also zum einen mit der in der abendländischen Kultur vorhandenen Geschlechtertrennung und Rollenfixierung zusammen, die in der durch den Kult geschützten Ekstase der Kunst überwunden werden sollte (und soll)⁷, zum anderen ist es ein weiteres Indiz für den Zusammenhang zwischen den im Heranwachsenden erwachenden erotischen Kräften und dem Theater. Denn das Theater könnte ohne die in der sogenannten „genitalen Phase“ sich entwickelnde Lust, sich zu zeigen und sich darzustellen, und ohne die Lust oder den Drang, Blicke auf sich zu ziehen, natürlicherweise gar nicht existieren. Evidentiell findet sich diese normale Komponente in der psychischen Grundkonstellation eines jeden Menschen; - und im Theatermilieu oft sogar überbewertet, - überbewertet bis hin zur pathogenen Hysterie, die als „genital“ bedingte seelische Disharmonie zu werten ist.

6 Dieses entspricht nicht nur den Vorstellungen des Aristoteles „Leid durch Leid zu heilen“, sondern auch den Erfahrungen moderner Psychotherapeuten und des Psychodramas. Doch bereits für Goethe bestand eine psychische Kur darin, daß man „den Wahnsinn eintreten läßt, um den Wahnsinn zu heilen“ (Goethe an den Grafen Brühl; 1.10.1818) <vgl. auch Gottfried Diener, Goethes „Lila“, Heilung eines „Wahnsinns“ durch „psychische Kur“, Frankfurt 1971> Insofern könnte man die Tragödie tatsächlich auch ein homöopathisches Kunstwerk nennen.
vgl. u.a. Margret Dietrich, Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert, Köln 1961, S.210ff.
Ernst von Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, München 1860, S.188f. und S.194

7 Deutlich wird dieser durch die gesellschaftlichen Strukturen bedingte Konflikt (die Konfrontation von Matriarchat und Patriarchat) eigentlich in allen großen Tragödien.
Als Beispiel seien hier nur genannt: Die Bakchen, Antigone, Ödipus, Penthesilea, Iphigenie, Alkestis, Medea, Die Troerinnen, etc.

[Die Praesenz des *Genitalen* in der *Komödie* braucht wohl kaum noch extra betont zu werden⁸. Die Komödie ist eine Hymne auf die Vitalität des Lebens und seine unmittelbaren und ursprünglichsten Bedürfnisse und Triebe: das Orale, Anale und Genitale. Die komische Figur frißt, säuft, furzt, hurt und bubit; bzw. ist immer geil und hungrig, leidet unter Liebesschmerzen, hat *Schiss* oder ist frech !

κῶμος (kômos) = Festmahl der Dorfschaft

1. Gelage, Schmauserei; 2. festlicher Gesang; 3. festlicher, fröhlicher Umzug, bes. zu Ehren des Dionysos; 4. Zug, Schwarm

κῶμη (kóme) [aus κῶμη v. κείμαι *Rastort*, vgl.got. *haims* = nhd. *Heim*] = Dorf, Flecken]

Wenn sich nun individuell und auch gesamt-kulturell in dieser Entwicklungsphase ein Reifungsblock eingestellt hat, so könnte gerade das Theater im Spiel diesen Block wieder aktivieren.

Eine Verkrampfung der Muskeln wird durch äußere Massage gelöst.

Bereits Aristoteles wußte, daß das Theater eine Verkrampfung der Seele lösen kann, denn das Theater spielt mit seelischen Affekten – mit Gefühlen und Rollen, mit archetypischen Konstellationen menschlichen Seins und Ringens – gerade – und das evidentuell in jedem „klassischen“ Theater – mit den Grundformeln unserer Existenz und Probleme: Macht, Eros, Tod, Erkenntnis, Tabu, Gesellschaft.

Im Spielen löst es sie wieder, beleuchtet sie, macht sie bewußt oder begreiflich, begreifbar, erfahrbar, befreit sie von den Fesseln der *Meinung* und Gewöhnung, macht sie beweglich.

In dem Moment wird im Publikum ein Genie geboren.

» Genie ist das Vermögen, den eigenen Weltzustand als fremden zu begreifen und mithin die Tatsachen, die von der Menge für allgemeingültig hingenommen werden, als Stellen innerhalb eines Feldes von Möglichkeiten zu orten; so packt das Genie die Tatsachen mit voller Hand und nicht nur an den paar Henkeln, die ihnen gewachsen sind ... «⁹

Doch abgesehen von einigen Sonder- und Privatschulen und von der Auffassung der Anthroposophen und bestimmter Psychotherapeuten¹⁰ werden die großen pädagogischen Möglichkeiten des Theaters¹¹ in Deutschland leider nicht gesehen.

Ganz anders so in einigen englischsprechenden Ländern, wo das Fach „Drama“ zum festen Unterrichtsplan gehört, – und sich nicht nur auf theoretische Studien beschränkt¹².

8 vgl. u.a. auch Jaroslav Plichta, Theater aus der Sicht der pragmatischen Kommunikationstheorie, Köln 1978, S.124: obszöne Dionysosriten

9 Peter Hacks, Das Arboretum; in: Die Maßgaben der Kunst, Düsseldorf 1977, S.214–236, hier: S.235

10 s. u.a. Jacob Levy Moreno, Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Stuttgart 1959
ders., Das Psychodrama; in: Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie, München und Berlin 1959, Band IV., S.312ff.

11 vgl. auch Hilarion Petzold (ed.); Jakob Levy Moreno, Gretel A. Leutz, Paul Pörtner, Ramon Sarro, Serge Lebovici, Erich Franke; Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater; Paderborn 1977
Lewis Yablonsky, Psychodrama, Die Lösung emotionaler Probleme durch das Rollenspiel, Stuttgart 1978
Ernst Engelke, Psychodrama in der Praxis; Anwendung in Therapie, Beratung und Sozialarbeit, München 1981
Betty Lowndes, Erstes Theaterspielen mit Kindern, Von der Wahrnehmung über Bewegung und Sprache bis zu einfachen Spielszenen, Ravensburg 1980
Berthold Thielicke, Das Lerntheater, Modell eines pädagogischen Theaters im Strafvollzug, Stuttgart 1981

12 vgl. Rudi Müller (ed.), Spiel und Theater als kreativer Prozess, Theaterpädagogische Grundlagen und Verfahren; in: Handbuch der Kunst und Werkerziehung, Bd. II, 2, Berlin 1972, insbes. S.13ff.; Über die Ausbildung an englischen pädagogischen Hochschulen in Drama, Acting, Education; Zur praktischen Arbeit dieser Pädagogen

» In Großbritannien kennt man die Sorgen nicht, die unsere Theaterleute belasten: steigende Kosten und geringes Interesse am Theater. Schon in der Schule übt man sich dort in der Kunst des Theaterspielens, vor allem aber auch des Zuschauens ein. (...) Man hat in Großbritannien erkannt, daß Theater nur dann bei weiten Bevölkerungskreisen Interesse findet, wenn dieses Interesse schon in jungen Jahren geweckt wird. Auf spielerische Weise beginnt man dort bereits bei Kindern ab fünf Jahren mit der Theatererziehung. Es gibt Kinderclubs speziell für diesen Zweck. In Theaterzeitschriften berichten Lehrer über ihre Erfahrungen auf dem Gebiet der Theaterpädagogik und die Entwicklung neuer Methoden. Es gibt hierfür auch besondere Bücher für Lehrer. Auf dem Markt sind Stücke, die besonders für Schulklassen geeignet sind. In Großbritannien gibt es außerdem viele Theatervereine, welche die Begeisterung der Briten für Theater dokumentieren .. «¹³

Das englische System scheint hier vorbildlich zu sein.

In Deutschland bedarf es jedoch noch der kulturpolitisch grundsätzlichen Überlegung, was Ausbildung überhaupt leisten soll:

schablonisiertes Massenwissen oder individuelle Erziehung zur Reife.

Gerade die musischen Fächer, die die individuelle Freiheit und Reife fördern könnten¹⁴, werden in der staatlichen Erziehung stiefmütterlich behandelt.

Was aber könnte das Theater gesamtgesellschaftlich leisten ?

Der pädagogische Einsatz des Theaters ist wohl eine sehr wesentliche Möglichkeit¹⁵, und im Grunde genommen ist die Erziehung und Liebe zu den Kleinen die allerwichtigste Voraussetzung einer kommenden genesenden Menschheit. — Doch würde es reichen, das Theater in die Schulen, zu den Kindern und Jugendlichen zu schicken ?

Das Theater ist doch tatsächlich praedestiniert für die Therapie einer konsumistischen, hedonistischen, kommerzialisierten Kultur mit versteckt faschistischem und im negativen Sinne „pubertären“ Gehabe, da es ja mit demselben Stoff spielerisch umgeht, der dem Wesen des Geldes, der Pubertät oder dem Faschismus krampfhaft anhaftet — die Illusion, der Traum, die Maske, die — Mimikry¹⁶.

Die Maske ist ja doch erst dann gefährlich, wenn sie ihr Spielerisches und Deutendes (das Höhere und Unbekannte nachahmend und so auch darstellend) verliert, und nicht mehr entlarvt werden kann¹⁷.

13 Susanne Berger, Das Interesse am Theater, Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft, Band 8, Münchner Universitätsschriften, Fellbach bei Stuttgart 1977, S.154

14 vgl. u.a. Walter Beimdick, Theater und Schule, Grundzüge einer Theaterpädagogik, München 1980
Alexander Schischefsky, Annegret Sydow; Arbeitsfeld Theater; Theaterpädagogische Bibliothek, Band 1, Wilhelmshaven 1982

15 s. auch Frederik Hetmann (pseud.) <di.> Hans-Christian Kirsch, Schüler spielen Theater, Spielvorlagen, Anleitungen, Erfahrungsberichte; Frankfurt 1981

16 vgl. Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen, Maske und Rausch; München und Wien 1960, S. 97-111 und S. 112-125, insbes. S.104f. und S.116f.

Mircea Eliade, Geschichte der religiösen Ideen <From primitives to Zen>; Bd.1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis, S. 327-340; Dionysos oder die wiedergefundenen Seligkeiten

Amaury Talbot, Life in Southern Nigeria, London 1928, S.72

- über Lykourgos und die Pubertätsinitiationen und über Lykanthropie (Wolfsmenschen, Werwölfe): Henri Jeanmaire, Dionysos, Histoire du culte de Bacchus, Paris 1951

ders., Courol et Courètes, Lille 1939, S.463ff., S. 540-568 und S. 569-588

<Lykourgos ist eigentlich die (faschistoide) angsteinflößende Maske in Wolfsgestalt>

17 Die Maske dient faschistischen Systemen als Werkzeug politischer Macht:
„Die Maske war das hervorsteckendste Zeichen der Überlegenheit. In den Maskengesellschaften bestand das Hauptproblem darin, maskiert zu sein und Furcht einzuflößen, oder nicht maskiert zu sein und Furcht zu haben. In einer komplexeren Organisation wandelte sich das Problem; man muß die einen fürchten und die anderen je nach dem Grade der Einweihung erschrecken können. Zu einem höheren Grade aufsteigen heißt, über das Geheimnis einer noch geheimern Maske unterrichtet werden.“ (Roger Caillois, Die Spiele und die Menschen, .., München und Wien 1960, S.118)

Andersherum ist der frei spielende Mensch im stetigen Reifeprozess seines Werdens durch sein Spiel – das in der freien Bewegung tatsächlich flüssiger wird als Quecksilber – gleichzeitig gefeit gegen die Fallstricke der Illusionen.

Denn dadurch, daß er die Masken bewegt und hin und her schiebt und nicht an ihnen haftet, durchbricht und durchschaut er sie schließlich immer mehr¹⁸.

Die individuelle Leistung eines solchen Menschen ist immer wieder die Überwindung der persönlichen Angst; und als Indiz für die Richtigkeit dieses Gedankenganges im Zusammenhang können wir die Erfahrung nehmen, daß solche Menschen kaum oder nur wenig von den schrecklichen oder falschen Masken falscher oder unreifer Systeme in ihrem Denken beeindruckt oder eingeschüchtert werden.

Tatsächlich kennt der politische Faschismus kaum bedeutende Denker und Künstler. Und der „linke“ wie der „rechte“ Faschismus verfolgt diese sogar und versucht sie auszumerzen.

Denn das Genie durchschaut in der Regel ihre eigenen Lügen und Irrtümer und durchbricht somit ihr kompliziertes System der Negierung von Wachstum und Reife.

Daher müssen sich die Faschisten vor der Entblößung ihrer eigenen Unreife ängstlich schützen, da ihnen die Masken ja als Bollwerk und Schutz dienen gegen die eigene Unsicherheit und Schwäche.

» Gibt es (wenn wir nicht eine Potenz wie Genet dazu rechnen) ein faschistisches Stück von Rang? Ich wüßte keines; aber es gibt Faschismus, wenn auch im Vokabular modernisiert. (...) Das Theater, fürchte ich, täuscht uns über die ideologische Weltlage. Die Linke ist einfach begabter .. «¹⁹

Die Maske des Faschismus beruht auf Angst und Schrecken, – auf der Unterdrückung und dem Niederhalten von Wahrheit²⁰.

Ein faschistisches Weltsystem fußt in Dummheit; das ist Halbwissen und Halbwahrheit – im Grunde eine falsche Genügsamkeit im Ringen um Wahrheit.

Das System ist in sich geschlossen und erklärt alles; – etwaige Unbekannte oder Unsicherheiten werden in die Rollen des Feindes, Teufels oder Sündenbockes abgedrängt. Dementsprechend gebärden sich die Faschisten auf der ganzen Welt auch ausgesprochen bierernst. Denn sie haben überall ausgegrenzte Feinde und Gegner.

Weisheit jedoch beinhaltet die Anerkennung des Unbekannten, Fremden und Andersartigen, – die eigene Unvollkommenheit und Bereitschaft personaler Entwicklung. Sie ist offen²¹ und Neuem gegenüber aufgeschlossen.

Ein Weiser kennt Humor. Er ist heiter.

18 vgl. Giuliano Scabia, Das große Theater des Marco Cavallo, Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest, Frankfurt 1979

Sabine Rolf, Gabriela Dehring, Andy Lenze, Fred Neumann; Inselbegegnungen, Kreative Wege zur Befreiung aus der Isolation durch Bilder, Skulpturen, Masken und Theater; Patienten arbeiten mit Künstlern, 2 Kunstprojekte aus Psychiatrien in Hamburg und Florenz; (Katalog zur Ausstellung); München 1984

Hilarion Petzold, Ulrike Mathias; Rollenentwicklung und Identität, Von den Anfängen der Rollentheorie zum sozialpsychologischen Rollenkonzept Morenos, Paderborn 1982

19 Max Frisch, Der Autor und das Theater; aus: Gesammelte Werke, Bd. V+2, Frankfurt 1976, S.342ff.

20 vgl. Georges Bataille, Die psychologische Struktur des Faschismus, München 1978, S.10f. S.38ff.

21 Offenheit aber ist auch ein ganz unbedingtes Merkmal von Kunst.

s. u.a. Peter Hacks, Das Poetische, Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie, Frankfurt 1972, S.121f.

Umberto Eco, Das Offene Kunstwerk, Frankfurt 1973, S.11ff., S.27ff.

Wenn es nun gelingen könnte, diese kindliche Weisheit und Spielfreude im Theater vom Spiel auf den Zuschauer zu übertragen, so würde durch diese Wunde im Bollwerk der Angst und abgesicherten Dummheit das Bewußtsein des Wunderbaren im Menschen wieder erwachen. Und gleichzeitig könnte ein neues kleines Genie seine Probleme im Felde seiner Umgebung und Möglichkeiten begreifen und die Tatsachen im Hacksschen Sinne nicht mehr nur an den paar Henkeln, die ihnen gewachsen sind, ergreifen, sondern mit der vollen Hand ...

Wir Menschen der reichen Industrieländer sind ohne Zweifel geprägt vom Lebensgefühl des „hedonistischen Konsumismus“²², der beherrscht wird von einem furchtbar mißverstandenen „Säugetierkomplex“ in dem Sinne, daß unser Leben geprägt ist vom Bemühen um die Beschaffung von Befriedigungen und Ersatzbefriedigungen unserer triebhaften Bedürfnisse.

Eine konsumistische Kultur begibt sich auf ihrer Suche nach ständiger Triebbefriedigung von außen in die so fatale Abhängigkeit des süchtigmachenden Lust - Unlust - Mechanismus²³, der nach Abklingen der psychischen „Sättigung“ sofort nach einer neuen Droge, Beruhigung und Ablenkung sucht. Dabei verpaßt sie die Chance der existentiellen Abnabelung vom Suchtmittel und der Erweckung der Quellen der eigenen Identität.

Dieses System bietet dem Einzelnen eine Fülle von Ersatzhandlungen an, die die Kraft des schöpferischen und wachmachenden Spiels ablenken und versanden lassen. Der Jugendliche am Flipper-Automat ist nur ein Beispiel²⁴.

Die Macht des Konsums ist also die Schläfrigkeit des Konsumenten, die Macht seiner Lüge über ihn.

Und die ständige Suche nach Ersatzbefriedigungen fesselt den Menschen nicht nur, sie verdirbt ihn sogar. Denn wie bei jedem Suchtmittel müssen die Stimulanzen ständig heraufgesetzt werden, um ihren Ersatzcharakter nicht zu entblößen.

Die quantitative und negativ qualitative Explosion des Videomarktes ist ein krasses Beispiel dafür. Die gesellschaftspathogene Entwicklung ist hier bereits so weit fortgeschritten, daß sich in fachspezifischen Kreisen inzwischen der Begriff der „Mediengeschädigten Kinder“ terminiert hat (!)²⁵, mediengeschädigt eben durch Konsumation sinnloser oder sogar sinnfremder und sinnverderbender Paranoia ...²⁶

22 vgl. Pier Paolo Pasolini, *Freibeuterschriften*, Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft, Berlin 1980, S.32ff., S.44ff., S.55ff., S.61ff., S.67ff.

23 s. auch Wolfgang Schmidbauer, *Wir Fixer*; in: Horst Stern (ed.), *natur*; 3/1982, S. 60 - 64 und 4/1982, S. 90 - 92 (Über Drogenkonsum und das Krankheitsbild der Industriegesellschaft)

24 Auch der Spieler **spielt** leider nicht, sondern ist süchtig.

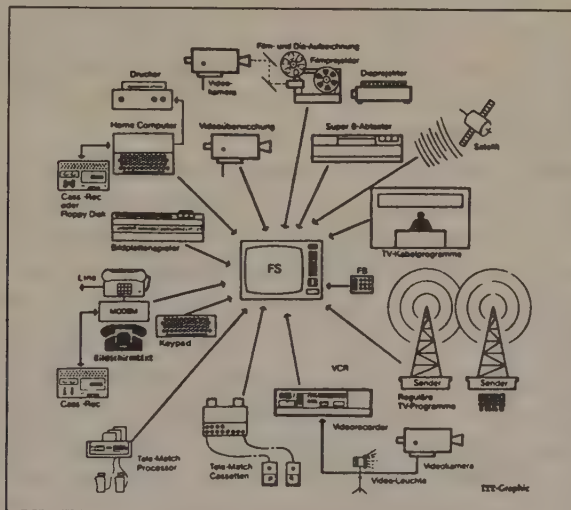
vgl. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1981, S.214
Roger Caillois, *Die Spiele und die Menschen*, .., München und Wien 1960, S.52 - 65, S.165ff.

25 vgl. u.a. *Jugend und Gesellschaft*, Monatsschrift für Erziehung, Jugendschutz und Suchtprävention, Nr. 10/Okttober 1983, Nr. 11/November 1983, Hamm 1983

26 vgl. G. Seeßlen, *Aus rettungsloser Welt*, Wie sich ein Genre verändert: zum neuen Horrorfilm; in: *medium*, 11. Jg., 1981, H. 10, S. 4 - 12
J. Pfifferling und J. Wiedemann, *Video boom und Fernsehkonsum - Eine erste Zwischenbilanz*; in: *Media Perspektiven*, 1983, H. 8, S. 570 - 582
J. Horn und P. Habermann, *Television and Behavior*, Zehn Jahre Amerikanische Fernsehforschung, Ein Überblick; in: *Media Perspektiven*, 1983, H. 5, S. 325 - 337
J. Galtung; *Gewalt, Frieden und Friedensforschung*; in: D. Senghaas (ed.), *Kritische Friedensforschung*, Frankfurt 1971, S. 55 - 104

Die Grenzen zwischen individueller, gesellschaftlicher, zwischen politischer und psychosomatischer Pathogenese verschwimmen hier, und die Stationen in den sogenannten „sozialen Brennpunkten“ zeigen nur die alleräußersten Symptome eines Kampfes der Menschen gegen sich selbst.

Im fortlaufenden Prozess der Vereinzelung der Menschen und der Degeneration des Kollektivs tritt an die Stelle des anderen Menschen die Maschine, in diesem Fall die Fernsehröhre.



Kommunikationszentrale Bildschirm 27

Und an die Stelle des echten Bedürfnisses tritt das Medium, das Bild-Ton-System, doch in diesem Falle nicht mehr als Kunstwerk, sondern als Droge.

„Das Fernsehen ist notwendig für die Psychohygiene der Gesellschaft ...“²⁸

Ein Fließbandarbeiter bei Ford beispielsweise könnte nicht mehr leben, wenn er abends vor der Flimmerkiste die Illusion der Freiheit, Männlichkeit und Würde des Lebens nicht mehr erleben und genießen könnte – die Illusion, mutig, frei und tapfer und eigener Herr zu sein wie John Wayne –, dadurch daß ihm das Fernsehen anbietet, sich mit den vorgefertigten Schablonen zu identifizieren.²⁹

Tatsächlich ließe sich dieses System der Arbeitsausbeutung und -Entfremdung kaum aufrecht erhalten ohne die gigantische Industrie der Ablenkung, die die bewußtseinsbildenden Energien abfängt und weiter im Schlafe leerlaufen läßt.³⁰

Die unheimlich starken faschistischen Tendenzen des Videomarktes aber – wobei dieses Attribut eher noch zu gelinde gesprochen ist – und der leider weit mehr als nur eine

27 aus Günter Beaugrand, Neue Medien und Familie, Aspekte der künftigen Telekommunikation, München 1982, S.9

28 So jedenfalls definiert es sich nach den Aussagen des Chefkameramannes eines großen westdeutschen Senders.

29 vgl. Thomas Kuchenbuch, Filmanalyse, Köln 1978, S.16,17

30 vgl. Franz Zöckbauer, Manipulation und Macht, Hamm 1975, S.22, S.160ff.

Modeerscheinung ist, und dessen Marktanteile in der Bundesrepublik 1983 bereits größer waren als die gesamten Kinoeinspielergebnisse³¹, zeigen die schrecklich schleichen- de Gefahr der neuen Medien für Mensch und Gesellschaft.

„Denn es ist zwar notwendig, daß die Verführungen kommen, aber wehe denen, durch die sie kommen.“³²

Es wird sich zeigen, ob die Einzelnen - und die Gesellschaft - die ethische und moralische Kraft wiederentdecken können, um den Verführungen der nächsten Jahre oder Jahrzehnte zu widerstehen.

Inhaltlich hat das Milieu der meisten Videoproduktionen längst die Greueltaten des Kolloseums wieder erreicht und sich an seine Perversionen angeglichen.

„Faschismus“ ist ja schließlich auch ein „römisches“ Wort.

Pier Paolo Pasolinis Vorwegnahme der letzten Tage von Sodom und Gomorrha³³ war nur eine schreckliche Vision dessen, was die Wirklichkeit heute im Grade ihrer Ungeheuerlichkeit und „Normalität“ bereits weit hinter sich gelassen hat.

Auch Dante wurde in seiner Commedia divina bereits in diese grauenhaften Kreise geistloser Verderbnis und Entseelung geführt - als Künstler allerdings, um den Schauenden zu heilen.

Es geht nicht so sehr um die reale Existenz von Grausamkeit und Gewalt oder der menschlichen Aggression. Denn die Aggression ist ein natürlicher Faktor in unserer Erlebniswelt und lebenswichtige Komponente zur Auseinandersetzung mit unserer Umwelt. *aggrediri* heißt schlicht „an etwas herangehen“, und ohne Aggression würden wir in kontakt- und antriebslose Lethargie verfallen.

Daß Grausamkeit und Gewalt im Grunde nur durch Mangel an Sensibilität (Zartheit, Zärtlichkeit) entgleiste aggressionsbedingte autistische Handlungen sind, entlarvt eine „normale“ pathogene Komponente unserer Gefühlswelt als Mangelercheinung.

In der Auseinandersetzung und Bewährung, in der Behauptung des Einzelnen in seiner Umwelt ist Gewalt immer ein tendenziell autistischer Versuch der Konfliktlösung.

Diese zu unserem Mensch Sein gehörenden, zwar natürlichen (im Behauptungsrecht des Einzelnen <Stärkeren> gegenüber der Gruppe), aber in der Sozialisation auch zu kultivierenden Komponenten (um eine Sozietät überhaupt zu ermöglichen), fließen ständig wesentlich ein in unsere Spiele um die Auseinandersetzung mit unserer Umwelt.

Sehr viele Kinderspiele spielen Grausamkeit, Totschlag, Kannibalismus etc. - eben alle erotischen und aggressiven Komponenten unserer Seinsweise - um sie begreifen zu lernen.

Die deutsche Spielautomatenindustrie bemüht sich, auf diese Aspekte des Spieles hinzuweisen, um die Brutalität ihrer Spielautomaten zu verharmlosen³⁴.

31 Die Bundesdeutschen Kinos spielten 1983 871,5 Mill. DM ein. Der gesamte Video Umsatz in der BRD lag 1983 aber bereits über 1 Milliarde DM.

s. Mama, Papa, Zombie; Gewalt zur Unterhaltung; 45 min.; von Claus Bienfait; ZDF 1984

32 Mat. 18,7 und Luk. 17,1

33 Pier Paolo Pasolini, Salò oder die 120 Tage von Sodom, Italien 1975

34 s. Armand Merzen, Grausame Automaten Spiele, Eine kriminologische Untersuchung über Kriegsspiele und Kriegsspielautomaten, Weinheim und Basel 1981

U. Löh, Kriegsspiele, Eine kriminolog. Untersuchung über Kriegsspielautomaten, Mainz 1980

	Definition der Aggr.	Ursachen der Aggr.	Aggression dient	Abbau von Aggression
Verhaltensforschung (K. Lorenz)	auf den Artgenossen gerichteter Kampftrieb von Mensch und Tier	angeborener Trieb	– der Revierabgrenzung – der Auslese der Stärkeren zur Weiterzucht – dem Schutz der Nachkommen – der Ausbildung einer Rangordnung	Abreaktion an Ersatzobjekten
Psychoanalyse (S. Freud)	ungefähr gleichbedeutend mit Destruktion (Freud gibt keine genaue Definition)	Triebäußerung (mittels der Muskulatur nach außen gewendeter Todestrieb)	– der Verhinderung der Selbstzerstörung – der Entlastung des Triebhaushalts	durch positive Gefühlsbindungen, Identifizierung, Sublimierung (Es geht Freud nicht um Beseitigung von Aggr. sondern um die Verhinderung der negativen Folgen: Kulturzerfall und Krieg)
Frustrations-Aggressions-Theorie	Handlung, deren Zielreaktion die Verletzung eines Organismus oder Organismusersatzes ist	Folge von Frustration (F. = Hemmung oder Störung einer zielgerichteten Aktivität)	der erfolgreichen Änderung der durch Frustration geschaffenen Lage	– Verringerung der Frustrationsmöglichkeiten – Hemmung durch Strafe – Katharsis
Lerntheorien	Verhalten, das bewußt die Verletzung einer andern Person oder Sache in Kauf nimmt bzw. andere am Erreichen eines Zieles hindert (Werbik)	im Sozialisationsprozeß erworben durch – Verstärkung aggr. Äußerungen – Nachahmung aggr. Modelle	– dem Erreichen von Verhaltenszielen	– durch Löschen (Nicht-Verstärken) – durch Anbieten nicht aggressiver Handlungsalternativen (Modelle)

Wir können nicht die natürlichen grausamen Komponenten in jedem Kinderspiel verurteilen, und auch gar nicht fortwünschen - im Gegenteil -, da sie ein wichtiges Prinzip im Werden eines jeden lebendigen Wesens sind; doch was zu verurteilen ist, ist die Tatsache, daß diese natürlichen Energien aus reiner Profitsucht abgefangen und ausgebeutet werden – und durch das Anbieten **übernormaler Schlüsselreize**³⁶, die einen stärkeren Absatz garantieren, degeneriert und pervertiert werden.

Diese **übernormalen Schlüsselreize** sind aber nichts anderes als Masken und Attrappen, - Puppen, künstliche Gebilde, - wie das Aufreißergirl auf der Titelseite einer Illustrierten: Mimikry.

Doch dieser gelogene - weil nicht echte - Schlüsselreiz täuscht einen zu erwartenden Erlebniswert vor, der ihm dann tatsächlich nicht zukommt, da er nicht das echte Erlebnis ersetzen kann. Dennoch wird aufgrund einer wachsenden Erlebnisarmut und des andererseits aber stets vorhandenen Erlebnisbedürfnisses vermehrt stets zum Verbrauch dieser falschen Erlebniswerte gegriffen, die in den Konsumenten bei stetigem und die Reizschwelle stets erhöhendem Gebrauch eine furchtbar falsche Ersatz-Erleb-

³⁵ nach Günter Gugel; Erziehung und Gewalt; Wie durch Familie, Schule, Fernsehen, Spielzeug und Jugendliteratur Aggression und Gewalt entstehen; Waldkirch 1983, S.35

³⁶ Übernormale Schlüsselreize nennt man in der vergleichenden Verhaltensforschung die Reize, deren Stärke den Höchstwert der erblichen Variationsbreite des zuständigen AAM (angeborener auslösender Mechanismus) übertrifft. So reagieren bestimmte Arten auf künstliche Attrappen z.B. noch stärker als auf die natürlichen Reizschlüsselmuster.

niserfahrung projizieren, was den Konsumenten auf falsche Art und Weise prägt und ihm falsche Lernerfahrungen quasi suggeriert, - ihn somit also eigentlich zur Perversion erzieht. Denn an die Stelle des echten Erlebnisses tritt das zunehmend entfremdete Ersatzerlebnis, das will heißen: der Konsument erfährt zum Beispiel Aggression (oder andere Erlebniskomponenten) nicht mehr in der Wirklichkeit, sondern in einer Scheinwelt, die ihm aber angesichts der tatsächlichen Aggression ganz falsche Reiz- und Verhaltensmuster liefert. Es ist zweifellos rezeptorisch wie moralisch eine qualitativ ganz andere Erfahrung, wenn ich mit einem tatsächlichen Gegenüber - einem lebendigen Menschen, einem Subjekt - eine aggressive Auseinandersetzung habe, als das Erlebnis einer seelenlosen Objektwelt in der Illusionskiste vorgefertigter Industrieproduktionen. Die Aggression auf dem Bildschirm vermittelt sich dem Betrachter nur visuell und akustisch, in absurden und überzüchteten Handlungsabläufen, in technischen Effekten und automatischen Reizschlüsseln. Eine tatsächliche, erlebte und ausgeführte Aggression konfrontiert mich mit einem unberechenbaren anderen Gegenüber, mit seinem Geruch, seiner Wut, seinen Tränen, mit dem Schmerz, die die schlagende Hand selbst empfindet, und dem Schmerz unerwarteter Gegenschläge. Die Auseinandersetzung bleibt erschreckend nüchtern und unheldenhaft, schmerzvoll und regt zum Denken und wirklichen Agieren an - eventuell sogar zur fruchtbaren Austragung oder Lösung des Konfliktes. Ich brauche hier wohl nicht weiter ausführen, wie fern die tatsächliche Erlebniswelt von der konsumierbaren Ersatzerlebniswelt liegt. Dieses Defizit versucht die Ersatzwelt durch eine immer ungeheuerlichere Maske - einen immer stärker ausgeprägten übernormalen Schlüsselreiz - zu kaschieren und zu ersetzen. Daß diese Überreizung zu einer Denaturierung der Erlebniswelt führen muß, dürfte einleuchten.

Eigentlich aber ist es dem Menschen möglich, Reizmuster zu durchschauen und sich von den Dimensionen der reinen Triebbefangenheit zu lösen, vielleicht sogar das Bewußtsein einer freieren und höheren Schau zu öffnen als Sklaverei und Knechtschaft. Zumal die natürlichen Reize niemals eine so rigorose Gewalt ausüben wie die künstlichen Attrappen; - und die Makellosigkeit der Muster stets von einer geheimen Lebendigkeit durchbrochen wird, die ganz feine Irritationen durchschimmern läßt und eine reine Triebbefriedigung und Illusion von vornherein ohnehin zu lächerlich gestalten würde. Das Zurückfallen und die Flucht aber gerade in diese Illusion kommt einer Regression in frühkindliches passives Konsumverhalten gleich, die beim kleinen Säugetier und Menschen das nicht ist, wohl aber beim großen ...

Und die Erziehung zu diesem Regressionsschritt ist das Perverse.

» Videospiele bewirken nach längerer Spieldauer signifikante Veränderungen in den Gefühlen der Spieler. «³⁷

37 Jürgen Fritz; Software - Wirkungen, systematische Vergleiche; in: Jürgen Fritz, Brigitte Dorst, Joachim Metzner; Videospiele - regelbare Welt am Draht; Bamberg 1983, S.23ff., hier: S.23 vgl. dazu weiter:

Kurt Möller, Der Bildschirm als Spielplatz - elektronische Bildschirme als pädagogische Herausforderung; in: jugendschutz impulse, 3/83, Münster 1983

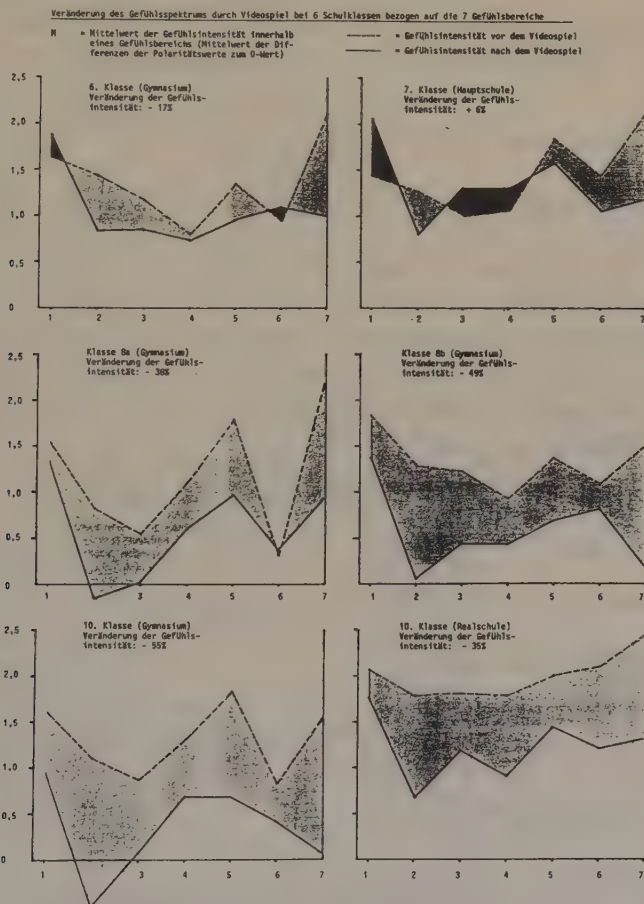
R. König, F. Sack u.a.; Das Spielen an Geldautomaten; Köln 1969

E. Meistermann-Seeger, K. Bingener; Psychologie des Automatenspiels, Köln 1971

H.D. Schneekloth, M. Emsbach; Wirkungsdimensionen des Videospieles, Hamburg 1983

Doch nicht nur diejenigen Spiele, deren Essenz aus dem Reich der Brutalitäten schöpft, auch die anderen Video- und Automaten Spiele bewirken durch ihr Abzapfen und Umlenken der natürlichen Energien „insbesondere im Gefühlsbereich der vitalen Antriebe signifikante Abschwächungen“.³⁸

» Videospiele wirken sich in ambivalenter Weise auf die Gefühle der Spieler aus mit der Folge, daß die Einschätzung der Gefühlsintensität in allen Bereichen des Gefühlsspektrums signifikant gegen 0 tendiert.«³⁹



40

Noch stärker als Video„spiele“ verurteilen die Videofilme den Konsumenten zur unproduktiven Inaktivität⁴¹. Und noch stärker verhindern sie durch ihr erzwungenes Stillsitzen ein schöpferisches und handelndes Ausleben innerer Kräfte.

³⁸ Jürgen Fritz, Software-Wirkungen, .., Bamberg 1983, S.23

³⁹ ebenda

⁴⁰ ebenda S.31

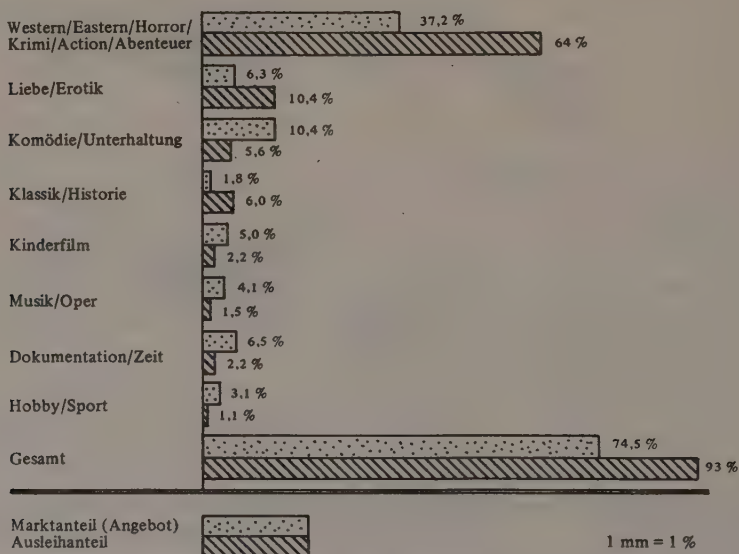
⁴¹ Keineswegs sollte eine ständige Produktivität und Aktivität gefordert sein; - doch die passive (zu erleidende) nervliche Überreizung vor dem Bildschirm ist etwas anderes als die Ruhe, Muße und Stille von Gottes 7. Tage. (Gen. 2, 1-3)

In entsetzlicher Faulheit fordert der Konsument immer neue Reizstimulanzen von außen. Und ein Blick auf die Anteile der verschiedenen Genres im Videomarkt läßt die schauerliche Geistlosigkeit erkennen, mit der sich Produzent und Konsument gegenseitig betrügen und schädigen:

Umsatz in den wichtigsten Sparten von Programmkassetten - (Basis: Befragung von Videohändlern, d.h. Mitgliedern des Deutschen Video-Instituts) in Prozent des Gesamtumsatzes mit Programmkassetten:⁴²

	1982	1983
Action / Science Fiktion ⁴³	19	28
Abenteuer	13	13
Soft-Porno ⁴⁴	10	12
Krimi ⁴³	8	10
Horror	14	10
Komödie / lustiger Film	11	8
Western	9	7
Krieg	10	7
Kinder- und Jugendfilm	5	4
Pop, Musical	1	1
Oper, Konzert	0	0
Freizeit, Hobby	0	0
Aus- und Weiterbildung	0	0

Viele Filme lassen sich nicht eindeutig dem einen oder anderen Genre zuordnen. Dies erschwert die Auswertung unterschiedlicher Quellen. Im folgenden sind artverwandte Genres zusammengefasst, solche mit äußerst geringen Markt- und Ausleihanteilen wie Kunst, Bildung usw., ausgelassen.⁴⁵



42 Quelle: Hans-Dieter Kübler, Angstlust auf Knopfdruck; aus: Deutsche Jugend, Zeitschrift für die Jugendarbeit, Heft 4/1984

43 Die Genrebezeichnungen wirken verharmlosend. vgl. S.116

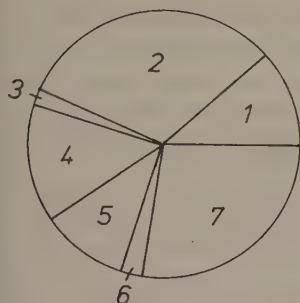
44 Darunter rechnet das „Video-Institut“ nur den sogenannten „erotischen“ Film, nicht die sogenannten hard cores der einschlägigen Branche.

45 Quelle: Regierungspräsident Köln (ed.), Machtlos gegen Videogewalt?, Eine Arbeitshilfe zur Videoaufklärung in den Schulen, Köln Januar 1984, S.21

Die nicht erfassten 25,5 % des Filmangebots werden nur zu 7 % ausgeliehen. Die Tabelle zeigt deutlich, daß das überwiegende Publikumsinteresse im Bereich von Action, Horror, Western u.ä. liegt, wozu auch die gewaltverherrlichenden und brutalen, jugendgefährdenden Filme zählen. Das Interesse an Pornographie ist dagegen mit 10,4 % noch „relativ“ bescheiden⁴⁶.

Von den etwa 5300 Videofilmen auf dem westdeutschen Markt sind ca. 3000 jugendgefährdend, dürften Jugendlichen also nicht zugänglich gemacht werden⁴⁷.

Bis 1984 wurden ca. 400 Titel indiziert, das heißt sie dürfen nur noch „Erwachsenen“ angeboten werden. Diese indizierten Filme teilen sich wie folgt in Genres auf⁴⁸:



1. Zombie / Kannibalismus	11,6 %
2. Horror / Action	32,0 %
3. rassistischdiskriminierende Filme	1,6 %
4. Krimi / Western	14,2 %
5. Kung Fu	10,9 %
6. NS- und kriegsverherrlichende Filme	2,3 %
7. Pornographie	27,4 %

Horror- und Actionfilme machen allein ein Drittel der indizierten Filme aus; Zombie, Western und Kung Fu Filme ergeben zusammen ein weiteres Drittel. Zwei Drittel der indizierten Filme gehören also zu den Genres, die bei weitem am häufigsten entliehen werden.

Je nach Region machen sie 10 bis 50 % der Verleihquote aus. Dabei sind nach Aussagen von Videothekaren Industrieregionen wie das Ruhrgebiet Spitzenreiter, während bürgerliche Städte wie etwa Münster mit rund 20 % im unteren Drittel liegen⁴⁹.

VIDEOTHEKEN—BESTSELLER — ein Vergleich

Januar 1982

1. Christiane F. — Wir Kinder vom Bahnhof Zoo —
2. Der letzte Countdown
3. Apocalypse Now
4. Die Wildgänse kommen
5. Steiner „Das Eiserne Kreuz“
6. Man-eater (indiziert am 23. 2. 82 — während des Indizierungsverfahrens noch auf der Bestsellerliste)
7. Der weiße Killer
8. Die fünfte Offensive
9. Eis am Stiel, 1.–3. Teil
10. Ein Mann sieht rot (indiziert am 26. 2. 83)

Juni 1983

1. Rambo
2. Papillon
3. Der Söldner
4. Der an dieser Stelle platzierte Film der Marketingfilm wurde indiziert. Eine Nennung ist gesetzlich verboten.
5. Conan
6. Der Mann mit dem goldenen Colt
7. Die Klapperschlange
8. Der Profi
9. Das Söldnerkommando
10. Die 3 Tage des Condor

50

Die Statistiken weisen darauf hin, daß es in erster Linie Gewaltfilme sind, die von den Konsumenten verlangt werden. Die Gewalt wird in diesen Filmen in den unterschiedlichsten Formen dargestellt, im unterschiedlichsten Ambiente und Genre⁵¹.

46 s. Regierungspräsident Köln (ed.), Machtlos gegen Videogewalt?, .., Köln Januar 1984, S.22

47 vgl. ebenda

48 nach ebenda

49 vgl. Diakonisches Werk der Evangelischen Kirche von Westfalen (ed.), Helfende Hände, September 1984, Video und Jugendschutz — Video oder Vidiotie?, Münster 1984, S.27

50 aus ebenda, S.15

51 Erotik, Abenteuer, Western, Eastern, Action, Krimi, Krieg, etc.

An gräßlichsten und in der Pathogenese am weitesten fortgeschrittenen Stelle stehen die Zombie- und Kannibalfilme.

» Auf Videokassetten dieser Art werden Menschen in grausamster Art und Weise „abgeschlachtet“ und anschließend von den Schlächtern (den Kannibalen und Zombies) mit genüßlichem Schmatzen und Schlürfen verspeist. Den Höhepunkt der Schlachtereierreicht zweifelsohne der Film „Zombies unter Kannibalen“, (indiziert durch Entscheidung Nr. 1314 V), in dem die Menschenvertilger aneinandergeschlagen und sich gegenseitig verspeisen. Weiterhin werden in diesem Film medizinische Versuche an lebendigen Menschen vorgenommen, wobei die Szenen sehr stark an die grausamen Ereignisse in deutschen KZ während der Nazi Herrschaft erinnern.

Der Film „Man eater“, (indiziert durch Entscheidung Nr. 1281 V), der als einer der ersten aus dem oben beschriebenen Genre indiziert wurde, zeigt einen zum Menschenfresser gewordenen Mann, der am Ende seine eigenen Gedärme vertilgt, was dem (...) Zuschauer in allen Einzelheiten mit entsprechender Geräuschkulisse gezeigt wird.

Gewalt in exzessiver Form wird jedoch auch in anderen von der BPS indizierten Videofilmen dargestellt. Es sind dies einmal die sogenannten Kung Fu-Filme, in denen die handelnden Personen nur aufeinandertreffen, um sich dann mit wilden Karateschlägen gegenseitig zu ermorden. Ähnlich angelegt sind ein Teil der markt gängigen Westernfilme.

All diese Filme, gleichgültig aus welchem Genre sie stammen, sind in derselben Form konzipiert. Gewalt ist das einzige Handlungselement. Die übrigen (mehr als dürftigen) weiteren Handlungssequenzen dienen ausschließlich dazu, die Gewaltszenen erneut vorzubereiten. <⁵²

Die gängigen Genrebezeichnungen wirken also allesamt zumeist verharmlosend.

Auch hinter „Liebe“ und „Erotik“ (was schlicht eine Lüge ist) verbirgt sich Sex in Verbindung mit brutalster und sadistischster Gewalt, - fast ausschließlich gegenüber Frauen. Auf schlimmere Weise kann der Bereich, in dem die Zärtlichkeit zu Hause ist, nicht zerstört werden. Diese Filme sind nicht nur lächerlich sexistisch, sondern auch gefährlich desorientierend und diskriminierend.

„Krimi“ und „Action“ sind oft Chiffren für Filme aus dem Zombie- und Kannibalenmilieu, bzw. Vorwand für die Darstellung anderer entfesselter und enthemmter und vor allem auch sinnloser Gewalt.

Die Gewaltdarstellung ist reiner Selbstzweck. Zur künstlerischen Läuterung fehlt ihr die homöopathische Verdünnung und Rückführung. Im Gegenteil - sie löst und entspannt vorhandene Affekte nicht - sondern hinterläßt den Konsumenten in einer niederdrückenden Anspannung latenter Aggressivität⁵³.

Niemals jedoch bleibt die Rigorosität und Exzessivität der Gewaltentfesselung, der man sich hingibt wie einer erotischen Handlung, in der Erfahrung des Betrachtenden ohne eine gewisse Faszination. Denn sie schleudert die von der Gesellschaft aufgebauten Schranken der Moral und ethischen Erziehung zurück in den Staub ihrer vor-kulturellen Existenzen, aus dem archaische Freiheiten verführerisch aufzuglänzen scheinen wie die Luminanz des Bösen⁵⁴.

52 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Landesbildstelle Westfalen (ed.); Die brutale Freizeit, Video und Jugendschutz, Münster 1983, S.17

53 vgl. Diakonisches Werk der Evangelischen Kirche von Westfalen (ed.), Helfende Hände, September 1984, Video und Jugendschutz - Video oder Vidoitie?, Münster 1984, S.10ff.

54 Man denke etwa an die Schriften von Antonin Artaud.

vgl. aber auch Georges Bataille, William Blake; in: Gottfried Bermann Fischer (ed.), Rudolf Hirsch (red.), Die neue Rundschau, Jahrgang 1962, Frankfurt 1962, S. 684 - 702

Dieser entfesselte freie Fall aber ist die so gefährliche Stimulanz der pervertierten und dem Entsetzen huldigenden Reize; die Lust an der gewaltsamen Durchstoßung moralischer Schranken und Gesetze. Die im Orgasmus erlebte scheinbare Auflösung der Individualität entartet in dem in sich selbst befangenen süchtigen Konsumenten zu einem Regressions- und Todestrieb; das heißt aber in Wirklichkeit: seine qualvolle Existenz sucht Vergessen von sich selbst.

Die Lustbesetzung dieses Todestribs jedoch überträgt sich auf den Vorgang des Tötens. Bosheit entlarvt sich also nicht als Fähigkeit zu einer wirklich freien Handlung, sondern als die Unfähigkeit, die Sklaverei der eigenen Angst abzuschütteln.

Freiheit selbst entwirft großartige Bilder von Souveränität und Respekt (Rück-sicht). „Die Freiheit des einen hört da auf, wo die Freiheit des anderen beginnt“ ist also tatsächlich nur eine zur Sicherung der gesellschaftlichen Substanz aufgestellte Regel, solange das ethische Selbstverständnis des Einzelnen noch unterentwickelt bleibt.

Ein Tabu schützt also gewöhnlich vor dem Zugriff der Unreife.

Ist ein entsprechendes Stadium der Reife und des Bewußtseins erreicht, fallen die Schranken des Tabus in der Regel von selbst.

Diese (durch Ethos und Moral aufgebauten) Schranken werden nun gewaltsam durchbrochen und der dahinter liegende schutzlose „Heilige“ Bereich blind zerstört, da er noch überhaupt nicht erfahren wird.

Die in sich selbst aufgestaute Violenz richtet sich also mit gewaltsamer Lust auf eine als Objektwelt verstandene (in Wirklichkeit aber lebendige) Umgebung; der gesuchte Rausch der Auflösung extrapoliert sich in der Zerstörung der Individualität überhaupt⁵⁵.

Optisch und akustisch in den Videos realisiert wird dieses durch Nah- und Großaufnahmen, durch Zeitdehnungen und durch das Bemühen entsprechender Symbolismen, Schreckmasken und übernormaler Schlüsselreize⁵⁶. Ziel der Handlung ist stets die Zerstörung des Gegenübers und die dabei empfundene Erregung.

Derartige Exzesse der Gewalt treten als menschliches Mißverstehen der heiligen Verletzung des lebendigen Eros (der eben durch die **Identität** zweier Wesen ein drittes zeugt) immer wieder in der kulturellen Geschichte der Menschheit auf: in bestimmten vorreligiösen Riten, in gesellschaftlichen Perversionen und in ganz bestimmten psychopathogenen Künstlerkreisen.

Schwebung und Schwerelosigkeit wird mit „freiem Fall“ verwechselt.

Die Tabuverletzung scheint auf einer Umkehrung der geistigen Evolution zu beruhen, auf einer Art zwanghafter Lust an der Entropie.

In der Tat verfolgt ein niedriges Wesen die Schönheit des Lebens mit Haß und Neid, solange diese Schönheit von ihm nicht als das Bild der eigenen Identität und Evolution gesehen wird, sondern nur als Erinnerung an die eigene Niedrigkeit, vor der es mit aller verfügbaren Kraft Vergessen sucht.

55 vgl. Gilles Deleuze, Félix Guatari; *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I*; Frankfurt 1974; insb. S.7ff., S.219ff., S.497ff.

56 Be „liebt“ ist etwa die Zerstörung eines „Opfers“ durch eine Bohrmaschine, die langsam und in allen Einzelheiten und Details sichtbar in Kopf und Gehirn des sich noch wehrenden Opfers vorgetrieben wird, bis der Bohrkopf an der anderen Seite wieder herauskommt ...

Leben beinhaltet: Kosmos und Ordnung, d.i. Spannung; - Entropie: Zügellosigkeit. Dieses scheint der scheinbare Lustgewinn eines total isolierten Konsumwesens zu sein, das zu einer lebendigen Kommunion nicht mehr fähig ist.

Die Gewaltdarstellungen wirken allesamt pornographisch, so wie Pornographie ja auch im Wesen Gewaltanwendung ist⁵⁷. Denn das Prinzip der Pornographie besteht in einer Tabuverletzung, einer gewaltsamen Penetration des Auges in einen geschützten, empfindlich und empfindsamen, verletzlichen Raum⁵⁸.

Die so verletzte Sinnlichkeit eines Menschen schließt diese Wunde entweder hinterher aus geheimnisvoller Kraft und auf wunderbare Weise – d.h. der Schmerz wird verarbeitet und überwunden, – oder aber der durch die Verletzung erlittene Schock ist so groß, daß die Wunde sich nicht mehr von selber schließt und als traumatisches Erlebnis unbewältigt bleibt⁵⁹.

Die offene Wunde beginnt zu schwären, die erlittene Gewaltanwendung bleibt bestehen in sich stets wiederholender Suche nach neuer aktiver oder passiver „schockierender“ Gewalt von der Art des Erlittenen.

Nirgendwo sind auf unserer Erde die Vergewaltigungen schlimmer als im Bereich unserer menschlichen Sinnlichkeit.

Diese Gewalt pflanzt sich fort auf alle vom gesellschaftlichen Rollenverhalten codierten Symbole und Tätigkeiten.

» Der westliche Spielautomat unterhält eine Symbolik der Penetration [*]: Es geht darum, mit einem gut geführten „Stoß“ [**] das Pin-up-girl zu besitzen, das da lachend und erwartungsvoll auf der Rückentafel leuchtet. «⁶⁰

Die Produzenten der Videofilme greifen ebenso wie die Spielautomatenhersteller und die Produzenten anderer Luxus- und Konsumartikel bewußt zu den übernormalen Schlüsselreizen, um die Kaufkraft der Konsumenten auszunutzen zu können.

Eine eigene Videowerbung bemüht sich, auf diese Überreize aufmerksam zu machen.

- 57 πορνέω (pornéo) = Übers Meer **verkaufen**
πορνή (porné) = die Übers Meer verkaufte Sklavin, Hure
γραφεῖν (graphein) = in Stein ritzen, zeichnen, schreiben

Der Wortbestandteil Meer findet sich daher, weil die Griechen sich ihre Sklaven gewöhnlich durch Raubzüge in fremden Ländern beschafften, welche sie aufgrund der Geographie Griechenlands und wegen der damaligen Verkehrsbedingungen in der Regel in Schiffen übers Meer erreichten. Zum anderen ist dieser Wortbestandteil wegen der erotischen Symbolik des Meeres interessant.

- vgl. Georges Bataille, Der heilige Eros, Neuwied am Rhein 1963, S.19ff., hier S.30
58 AUGE = PENIS; AUGE = PHALLOS; THEATER = PHALLOS; THEATER = AUGE
vgl. Georges Devereux, Träume in der griechischen Tragödie, Frankfurt 1982, S.98
Demetrios Kouretas, Anomalien der Charaktere im Archaischen Drama, Athen 1951, S.257
A. B. Cook, Zeus 3, Cambridge 1940, S.488ff.

<Im Zusammenhang der letzten beiden Punkte sei auch auf Henrik Ibsens Drama „Die Frau vom Meer“ hingewiesen, in der kritische Punkte zur Rolle der Frau in einer bürgerlichen Gesellschaft im symbolischen Blickwinkel von Fremdbestimmung und Pornographie betrachtet werden.>

- 59 zum Wesen der Pornographie siehe auch:
Phyllis Chesler, Über Männer, Reinbek bei Hamburg 1979, S.256ff.
Institut für Sexualforschung Hamburg (ed.), Peter Gosen; Das Prinzip Obszön; Kunst, Pornographie und Gesellschaft; Reinbek bei Hamburg 1969, S.96ff.
Peter Gosen, Sexualästhetik, Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1972
60 Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, Frankfurt 1981, S.46
* Er wird aus der Hüfte gespielt.
** – bzw. mit einer ständigen Folge und Korrektur von **Stößen**, die durch die Maschine ausgeführt werden.
vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari; Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I; Frankfurt 1974; S.7ff.: Die Wunschmaschinen, S.497ff.: Programmatische Bilanz für Wunschmaschinen

Filmbesprechungen in Videozeitschriften sollen zum Kauf bzw. zur Ausleihe anreizen. Sie gewinnen somit erheblichen Einfluß auf das Konsumverhalten. In den meisten Zeit-schriften finden sich kaum kritische Bemerkungen zu Video oder seinen nachteiligen Folgen, weil sie profit- und marktorientiert sind und ihre Existenz mit dem Florieren des Marktes verknüpft ist.

» Wahrscheinlich bestehen Verbindungen zwischen Verlagen und Videoprogramm-anbietern, da viele Tests und Besprechungen bevorzugt Partei für bestimmte Sy-steme oder Filme bestimmter Anbieter nehmen. «⁶¹

» Werbung kaschiert als Test und Kritik, für das „Kommunikations- und Sehver-nügen der 80er Jahre“. «⁶²

Zur Zeit gibt es siebzehn Videozeitschriften auf dem deutschen Markt, die periodisch erscheinen und das Publikum über das neueste in Sachen „Video-Hard- und Software“ informieren⁶³, etwa mit derartigen Filmkritiken:

„ ... Kalkweiße Köpfe mit strähnigem Haar fliegen durch die Luft, Hirn klatscht dekorativ an weißgetünchte Wände, fontänenartig spritzt Blut aus angebissenen Beinen, in einem Keller sitzen grauerregende Wesen und schmatzen Menschen-fleisch: die Zombies sind losgelassen. ... Ist Töten ... zunächst reiner Selbsterhal-tungstrieb, wird bald Lust daraus. ... Dieser Film zeigt jedenfalls, was Horror wirklich sein kann. **Unbedingt ansehen.**“⁶⁴

Die Verflechtungen auf dem Markt der Videoproduzenten sind groß, da hohe Gewinn-chancen die Unternehmen zu Investitionen reizen.

Der Videosoftware-Markt (Kassetten und Spielprogramme) ist wie folgt strukturiert: etwa 15 branchenfremde Muttergesellschaften wie z.B. Coca-Cola, Gulf & Western und Thorn Emi finanzieren zahlreiche Filmproduzenten, -verleiher und -rechtinhaber (z.B. Unitet Artists, MGM, Paramount, WDR, SDR, ZDF usw.), denen wiederum Videopro-grammanbieter (z.B. UFA, VPS, Disney Home, atlas, Warner Home usw.) gehören bzw. mit denen Lizenzbeziehungen bestehen. Die Programmanbieter verkaufen die bespiel-ten Kassetten an die Händler⁶⁵.

Besitzer bzw. Lizenzinhaber	Label bzw. Firma	Im F. S. zeigb. Unterhaltung	Jugendgefährd. Filme	Gesamt
EMI	VPS	104	173	277
Schaub Lorenz	ITT Contrast	61	169	230
WDR/SDR	Eurovideo	80	74	154
JVC, Philips, Siemens	Spectrum	51	25	76
Coca Cola	Warner Home Video	19	19	38
ZDF	CIC-Taurus	24	14	38

66

Diese Auswahl dokumentiert, daß die Geldgeber dieser faschistoiden, von der BPS offi-ziell als „jugendgefährdend“ eingestuft und auf den Index gesetzten Filme aller Art

61 Regierungspräsident Köln (ed.), Machtlos gegen Videogewalt?, Eine Arbeitshilfe zur Videoauf-klärung in den Schulen, Köln Januar 1984, S.23

62 W. Kögel, Markt der Wirrungen; in: Medien und Erziehung, Jg. 26/82, H. 1, S.4

63 s. .., Machtlos gegen Videogewalt?, .., Köln Januar 1984, S.23

64 aus: Video, Nr. 6, Nov./Dez. 1981, S.32f.

65 nach .., Machtlos gegen Videogewalt?, .., Köln Januar 1984, S.20

66 ebenda S.21

in vielen Bereichen der Wirtschaft zu finden sind. Die Tabelle zeigt die hohe finanzielle Attraktivität faschisierender Filme im Videovertrieb auch für Konzerne, die mit der Filmbranche direkt nichts zu tun haben. Das so gesellschaftlich Alarmierende an diesem ganzen Thema ist, wie hoch der Anteil der Bevölkerung und vor allem auch der Jugendlichen in der Konsumation dieser brutalisierenden und verdummenden Medien ist.

» Kenner der Videoszene erschreckt es am meisten, daß sehr viele Eltern und die überwiegende Zahl der Lehrer die Scheußlichkeiten und unmenschlichen Grausamkeiten der jugendgefährdenden Filme und Videoproduktionen überhaupt nicht kennen. Darum greifen sie bei der Problembeurteilung nur auf die eigenen vergleichsweise harmlosen Film- und Fernseherfahrungen zurück, und so neigen sie dazu, für sich die Frage, ob und welche Gegenmaßnahmen notwendig sind, vorschnell zu relativieren: Ihre Vorstellungskraft reicht einfach nicht aus, sich die realen Verstörungswirkungen z.B. von Kannibalismus-, Psychopathen- oder Sadofilmen auszumalen. «⁶⁷

Mindestens 1 Kassette geliehen Basis Leihkassetten	Alle Be- fragten	Bildung Volksschule	Weiterf. Schulen	bis 29 Jahre	Alter 30-39 Jahre	40 u. m. Jahre
Leihfilm	%	%	%	%	%	%
Westernfilme	30	34	26	35	35	14
Erotikfilme	28	31	25	33	31	14
Kriminalfilme	27	32	23	33	27	16
Actionfilme	26	31	22	35	25	10
Science-fiction-Filme	24	26	22	29	28	10
Kriegsfilme	22	32	14	25	25	12
Zeichentrickfilme	20	26	16	25	21	12
Abenteuerfilme	19	24	15	21	21	12
Horrorfilme	18	27	11	25	18	8
Kinoklassiker	16	14	17	17	20	10
Spielfilme (wie Komödien o.ä.)	15	16	13	18	11	14
Kinderfilme	6	9	4	5	8	6
Dokumentarfilme	6	7	6	7	6	6
Jugendfilme	4	9	3	5	3	6
Oper	4	2	2	1	1	4
Ratgeber/Do it yourself	3	3	3	1	4	4

Contest Census (Anfang 1982) 67

» Auch bei Videospielen – von Kindern und Jugendlichen für die „aktive“ Freizeitgestaltung heiß begehrt – geht es vorwiegend um aggressives Reagieren, Vernichten und Töten. Daß die fortschreitende Technik inzwischen Hintergrund und Spielfiguren bereits in Filmqualität auf die Schirme bringt, muß angesichts der Spielaufgaben und -handlungen die Sorgen von Erziehern verstärken. (..)

Zweifelloos sind auch die als jugendgefährdend eingestuftes gewaltverherrlichenden, obszönen, sadistischen Filme nur die Spitze eines Eisbergs: Die „Botschaften“ dieser Filme werden ebenfalls in vielfacher Form über „normale“ Fernsehsendungen verbreitet, selbst zur Nachmittags-Kinder-Fernsehzeit, die Botschaften, daß

- Gewalttaten bis zum brutalsten Mord „natürlich“ (wie in der Natur), unvermeidbar oder gar einfach notwendig sind,
- Gewalttäter Erfolg haben und mit Macht, Reichtum und Zuwendung belohnt werden,
- dunkelhäutige „Wilde“, „Untermenschen“, „Idioten“, „Verbrecher“ den Helden zur Liquidierung freigegeben,
- Frauen Objekte männlicher Lust und sadistischer Triebbefriedigung,
- Kampf und Krieg unvermeidbar und heroisch-anziehend,
- Ausleben und Befriedigen aller Triebe, einschließlich der destruktiven, das gute Recht des „mündigen“ Bürgers sind. «⁶⁹

- *Rassismus (z. B. in Kannibalen- oder Kriegsfilmen)*
- *Diskriminierung von Frauen als Objekte sadistischer Lust*
- *Selbstjustiz als legitimes Mittel zur Konfliktlösung*
- *Sexualität als Konsumware*
- *Krieg als Möglichkeit zum Heldentum*
- *Allgegenwärtigkeit des unbestimmbaren, gewalttätigen Bösen*
- ...

70

67 aus Diakonisches Werk .., .., Video oder Vidiotie?, Münster 1984, S.23

68 .., Machtlos gegen Videogewalt?, .., Köln Januar 1984, S.5

69 ebenda S.5f.

70 ebenda S.11

Befragungen von 2100 Schülern an Haupt- und Berufsbildenden Schulen ergaben über das Nutzungsverhalten Jugendlicher auf dem Videosektor, daß

- über 80% der Schüler sich für die Themenbereiche **Abenteuer, Horror, Action, Krimi** interessieren;
- zwischen **40 und 60 %** der Schüler bereits bis zu **10 Filme** gesehen haben, deren Inhalt gewaltverherrlichend bzw. pornographisch ist;
- **16 %** der Schüler bereits **bis zu 50** solcher Filme gesehen haben und ca. **3 % mehr als 50**.

Auffallend ist das dominierende Interesse für die Gruppe der Gewaltfilme. Andere Bereiche (Komödien, Musikfilme u.ä.) interessierten nur 24 % der Jugendlichen. Aus- und Weiterbildung sowie Politik liegen in der Interessenskala ganz unten (7 % bzw. 3 %)⁷¹. Kinder aus einem sozialen Brennpunkt Kölns (Hortkinder zwischen 7 und 12 Jahren), nach konsumierten Filmen aus dem Gewaltsektor befragt, konnten die gängigsten Scheußlichkeiten nennen⁷².

Die Beurteilung von Fernsehprogrammen durch Kinder geschieht am häufigsten unter den Kategorien „spannend“ und „langweilig“. Vermutlich dienen die neuen Medien vielen Kindern und Jugendlichen als Ausgleich für ihre emotionale Unterversorgung. Ständig wechselnde und neue Reize lösen Adrenalin-schübe im Körper aus, die durchaus als lustvoll empfunden werden. Die „Veralltäglicdung“ drastischer Reize erzeugt eine Kumulationswirkung, d.h. **nur extreme Reize werden nicht als langweilig empfunden**. Das Videoangebot hat sich diesen Gegebenheiten offensichtlich „hervorragend“ angepaßt. Eingeschränkte Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten durch die heutigen Wohn-, Familien-, Lebens- und Arbeitsverhältnisse lassen Kinder und Jugendliche nach leicht erreichbaren Entspannungs-, Ablenkungs- und Unterhaltungsmöglichkeiten suchen. Medien werden zum Ersatz für die konkrete Auseinandersetzung mit anderen Menschen und der damit verbundenen realen Erfahrungen⁷³.

Untersuchungen im Sekundarbereich der Schulen erhärten die vorstehenden Aussagen. **41,7 %** der Hauptschüler begründen ihren Videokonsum mit **Langeweile, 39,5 % mit Neugier**. Im Bereich der berufsbildenden Schulen geben 30 % der befragten Schüler Neugier, 26 % Langeweile als Begründung an.

Darüberhinaus werden als Gründe genannt: fehlende Alternativen, zu hohe Kinopreise, Gruppenzwänge (Mutproben und dergleichen) etc.⁷⁴.

Die Video-Probleme sind im Grunde genommen aber die Probleme der Erwachsenen-Welt, deren Zwänge sich (trotz Jugendschutz) auf die Jüngeren übertragen⁷⁵.

Und kein Jugendschutz kann die Erwachsenen selbst vor ihrer eigenen Unreife schützen. (Alle Prohibitionsversuche zeigen das.) Identifikationsmuster im Stil von Einzelkämpfern wie John Wayne, Charles Bronson etc. gegen den Rest der Welt entlarven unsere

71 vgl. S. Feix, J. Mehlfeld, Überlegungen zur Verringerung des Konsums gewaltverherrlichender und pornographischer Videokassetten, Bergisch Gladbach 1983

D. Müller, Neue Medien/Video-Jugend, Reichshof 1983

72 vgl. .., Machtlos gegen Videogewalt?, .., Köln Januar 1984, S.30

73 vgl. Imme de Haan, Wieviel Fernsehen braucht ein Kind; in: mp 3/83, S.7-11

74 vgl. S. Feix, J. Mehlfeld, Überlegungen zur Verringerung .., Bergisch Gladbach 1983

75 s. dazu auch Neil Postman, Das Verschwinden der Kindheit, Frankfurt 1983

Suzanne Szasz, Körpersprache der Kinder, Bergisch Gladbach 1979, S. 46 - 49

eigene Welt so, wie sie ist, oder so, wie wir sie heute erleben: kalt und gefühlsarm und somit auch erlebnisarm.

Auf den in der Notsituation des Mangels angebotenen (zwar unnatürlichen und künstlichen - aber übernormalen) Schlüsselreiz reagiert der unmündige Konsument in der Folge mit wiederholtem sich verstärkendem Appetenzverhalten und wird so zu einem unnatürlichen Verhalten umerzogen⁷⁶, — zur Perversion dressiert.

Das Leben fällt solange immer wieder in die Schlüsselreize hinein, bis es sie durch Anhalten der Reizmuster auflöst.

Unter diesem Blickwinkel erscheinen die Video- und Medienprobleme schließlich nur als Symptome im Krankheitsbild unserer gesamten Gesellschaft und Kultur!⁷⁷

<Aber Gesellschaft und Kultur —

das sind ja schließlich trotz allem wir selbst!>

Doch nicht nur nach seiner Intention (in diesem Falle: = Konsumation) und nach seinen Inhalten (die ja auch andere sein könnten und gezwungenermaßen nicht so sein müssten, wie sie sind) ist Video eines der denkbar billigsten und minderwertigsten Medien, die es überhaupt gibt. Allein medientechnisch stellt es eine unmögliche und fast unverschämte Eingrenzung der reichen sinnlichen Möglichkeiten des Menschen dar. Allein seine Rezeption ist eine Erniedrigung der freien Sensibilität unseres Organismus. Der Zuschauer wird an ein — für die Fülle der Daten und sich bewegenden Abläufe — viel zu kleines Bild gefesselt, — gezwungen, ganz unphysiologisch immer nur ein und denselben Punkt anzustarren, der in sich wie von krankem Fieber pulsiert, in zwanghaftem Wahn, möglichst viele Informationen auf einen örtlich und zeitlich kleinen Raum zu drängen. Dabei geht ihr Gehalt in der Schnelle der Zeit und Kleinheit des Raumes zum überwiegenden Teile jedoch verloren, und übrigbleibt eine penetrante Überflutung, die das Innerste des Konsumenten nur verschüttet anstatt ihn zu bewegen. Eine schlimmere freiwillige Begrenzung durch ein Medium ist kaum möglich.

Dabei besteht das aggressive Elektronenstrahlbild nur aus maximal 500 000 Bildpunkten. Bei 25 Bildern/sec. ergibt das einen theoretischen Übertragungswert von 6,25 MHz, der in der Praxis aufgrund technischer Mängel jedoch zumeist weit darunter liegt. Allein schon das Kinobild liegt bei 35 mm Projektion, durchschnittlich guter Filmmörnung und Objektivqualität in seiner Brillanz um Zehnerpotenzen über dem Fernsehbild. Selbst das angestrebte, technisch aber bis jetzt noch nicht realisierbare HDTV (High Definition Television) käme in seiner Brillanz nicht an die Qualität einer Kinoprojektion heran⁷⁸.

76 vgl. u.a.: Bernhard Hassenstein, Verhaltensbiologie des Kindes, München 1973, S.195ff.: Erfahrungsbedingtes Verhalten (Lernen)

77 Der Gießener Soziologieprofessor Horst-Eberhard Richter sieht in den gewaltdemonstrierenden Automaten die heimlichen Helfer der zunehmenden Brutalisierung.
„Weniger“, die Geräte sind das Gefährliche als die Gründe, warum besonders Jugendliche dort spielen.“ (WAZ vom 24. Okt. 1981; zitiert nach: Aktion Jugendschutz, Landesarbeitsstelle Nordrhein-Westfalen (ed.), Sachstandsbericht Kriegsspielautomaten — Spielhallen, Köln/Düsseldorf 1981, S.6)

78 vgl. Edwin P. Przybylowicz, Annäherung und Zusammenwirken von Fotografie und elektronischer Bilderzeugung; in: Moderne Fototechnik — Ludwigsburg (ed.), Monatliche fototechnische Mitteilungen (MfM) 12/83, 1983, S. 552 — 557, insbesondere S.554f.

Schon gegenüber der Kinoleinwand erweist sich die Mattscheibe also als ausgesprochen unscharfes, minderwertiges und unsensibles Medium, ja als das „unerotischste“ Medium überhaupt. Kein Wunder, daß ein derartig unbefriedigendes technisches Substitut Suchtverhalten evoziert.

Das Theater dahingegen überliefert zum Vergleich unendlich viele Informationen pro Sekunde ($\rightarrow \infty$ bit/sec.), da es keinerlei technischen Begrenzungen unterworfen ist, – zudem in jeder nur denkbaren sinnlichen (oder übersinnlichen) ganz natürlichen Form, die zwischen Menschen überhaupt möglich ist. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal scheinen im Theater also mehr Möglichkeiten zu liegen.

Ästhetischer Purismus wäre aber sicherlich verfehlt, zumal ja nicht nur die Quantität oder die Qualität der Reize von Bedeutung ist, sondern auch die Art und Weise ihrer Zuordnung und ihres Spiels. So könnte man die Übertragungsbrillanz der verschiedenen Medien zur Grundlage einer ästhetischen Diskussion machen; ob etwa die Wiedergabe irgendeiner geist- und seelenlosen, von Konsumstrategien bestimmten, modernen Computer-, Elektronik- oder Plastikmusik im Dolby-Digital-Sound-Mixture in höchster Tonqualität auf den teuersten und leistungsstärksten modernen Hifi-Türmen des Phonomarktes mit Equalizer und CD-Player künstlerisch wertvoller ist als beispielsweise das Abspielen irgendeiner alten Schallplatte von etwa Beethovens späten Quartetten, Bachs Cello-Suiten oder Mozarts Serenaden auf irgend einem alten Grammophon.

So lächerlich und boshaft dieses Beispiel klingen mag, so spiegelt es dennoch die Wirklichkeit unseres Konsumverhaltens und unserer Wertvorstellungen wieder.

Doch trotz seiner viel größeren Sinnlichkeit sind die Instrumente des Theaters die denkbar einfachsten und unkompliziertesten, da sie direkt aus der Natur des Menschen geboren sind. Solange wir uns aber in einem Zustand der erregten Faszination gegenüber allem Technischen befinden, dürften wir wohl nach wie vor das am ehesten auf der Hand liegende – das einfachste und genialste – weiterhin übersehen.

Schon in der griechischen Mythologie, der Wiege unserer Kultur, versucht der Gott der Technik und Maschinen, der fußlahme und doch so geschickte Schmied Hephaistos, die Trägerin des Prinzips der göttlichen Vernunft, Athene, zu vergewaltigen. Das mißlingt ihm zwar, doch aus seinen zu Boden tropfenden Samen entsteht Erichthonios, der sagenhafte König der Athener, und damit ein Urstamm der europäischen Hochzivilisation⁷⁹. In diesem Bild verbirgt sich die Faszination und genitale Fixierung in unserer kulturellen Entwicklung, das heißt: die Feude an unserem Tun und die Faszination am Werk unserer Hände, an unserer Arbeit, – an den Maschinen und an der Technik.

Zur pubertären und unreifen Selbstbefriedigung aber wird dieses an sich fröhliche Tun erst durch die Rück-sichtslosigkeit dieses Verhaltens, – durch die Vergewaltigung aus mangelnder kosmischer Demut.

Hephaistos unbekannt blieb das Mysterium des Samens.

79 s. Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1960, S.84f.

Ernest Borneman versucht die Zusammenhänge zwischen den patriarchalischen oder pubertär - genital - fixierten Gesellschaftsstrukturen einerseits, und dem Konsumverhalten der modernen hedonistischen Zeit andererseits aufzuzeigen⁸⁰.

Dort steht zwar die cowboyhafte Überbetonung der Macht und Männlichkeit, des Machen - Könnens und der ritualisierten Genitalität, - andererseits existiert jedoch versteckt um so mehr eine absolute „Mama“ - Bezogenheit.

Der „Pubertierende“ im weitesten Sinne opponiert zwar äußerlich gegen das, von dem er sich befreien will und muß, andererseits überbetont er es durch seine Opposition jedoch, ist innerlich um so mehr davon abhängig und sucht es in neuen Formen und Kopien wiederzuerlangen.

Wie bereits erwähnt, tritt dann an die Stelle der „Mama“ der Konsum, - und für den Verlust der religiösen Identität tritt dann die Sicherheit des Konsums ein.

Luxus beruhigt⁸¹.

Eine perfekte hedonistische Konsumgesellschaft bietet also eine Sicherheit an, die die verlorene „Mamasicherheit“ ersetzen soll. Die Faszination an der Technik aber ist und wirkt gleichzeitig als ein Konsumzwang.

Jede technische Neuheit - und so auch jedes neu erfundene technische Medium, egal wie gut oder schlecht, wie sinnvoll oder praktisch, wie effektiv oder notwendig - muß einfach eingesetzt werden.



Aus: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt

82

Es scheint wie ein Zwang zu sein, sich allgemein an diesen Trend anhängen zu müssen. So liebäugeln auch die deutschen Theater zumeist stets mit allen neuen Modeerscheinungen und technischen Entwicklungen, ohne sich auf das ganz Eigentümliche des Theaters besinnen zu wollen⁸³.

Bleibt die Frage, woher dann doch dieser unsinnige (- oder doch nicht unsinnige?) Spruch kommt - der wie ein Dogma ist -, daß die Technik und der technische Fortschritt sich nicht aufhalten lassen, als führten sie ein Eigenleben — und wenn sie es wirklich tun? So wie auch sonst jeder magische Eingriff seine Gegenwirkung zu haben scheint?

Ist dieses Dogma Europas Gen - Code in Hephaistos` Kindern?

80 vgl. Ernest Borneman, Das Patriarchat, Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems, Frankfurt 1975, S.518ff.

81 vgl. Günter Beaugrand, Neue Medien und Familie, Aspekte der künftigen Telekommunikation, München 1982, S.31f.: Kauf und Genuß als Lebensmaxime

82 nach Diakonisches Werk .., .., Video oder Vidiotie?, Münster 1984, S.29

83 vgl. Was erwarten die Theater von den neuen Medien? Antworten von 35 Theatern auf eine Umfrage der „Deutschen Bühne“; in: Die Deutsche Bühne, 55. Jg., Nr. 6, Köln Juni 1984, S. 9 - 16

Wenn das Fernsehen kaputt ist,
ist die Wohnung plötzlich nackt;
und die mittelschwere Panik
hat Familien gepackt.
Väter fangen an zu basteln.
Omás schlagen Maschen an,
und die Hausfrau, die besinnt sich,
daß sie ja auch lesen kann.

Plötzlich merkt man, daß die Wohnung
mehr als nur ein Zimmer hat,
und man geht darin spazieren
wie in einer fremden Stadt.
Baden könnte man zum Beispiel
mit viel Schaum und ohne Hast,
weil man weder Theo Kojak
noch die Tagesschau verpaßt.

Man sieht endlich keinen Kopf mehr
abgeschnitten unterm Schlips,
und man fühlt, es gibt ein Dasein
jenseits von Kartoffelchips.
Eine Uhr, die hört man ticken,
gestern war sie nur zu sehn,
doch sie scheint auch ohne Fernsehen
richtig mit der Zeit zu gehn.

Und man redet ganze Sätze,
die kein Köpcke unterbricht.
Und man sieht sich so wie früher
bei Gesprächen ins Gesicht.
Langsam macht der Abendfriede
seinen alten Anspruch laut,
wie ein schüchterner Verwandter,
der sich nun zu kommen traut. 84

Als positiver Mutationssprung in dieser *software* wäre wohl die Einsicht zu werten, daß alle technischen Substitute nicht das ersetzen können, was unmittelbare Menschlichkeit vermitteln kann. Erst dann würde sich die Technik dem Menschen wieder unterordnen.

So wäre medienspezifisch zum Beispiel auch zu überlegen, ob sich häufig nicht der direktere und persönlichere Kontakt mit den Menschen als sinnvoller erweisen würde, als etwa die technisch aufwendigere und verkomplizierende Videoarbeit z.B. mit alten Menschen in einem Altersheim.

Auf jeden Fall muß man sich in diesem Tun stets die Frage nach der Priorität stellen, auf daß das „*Medium*“ nicht in sarkastischer Bedeutungsverdrehung zur *Trennwand* wird, wenn die Technik sich wiederum zwischen die Menschen schieben und drängen kann und den ersten Platz für sich selbst allein beansprucht. Und auf jeden Fall muß man sich auch die Frage stellen, was ganz persönlich der auslösende Mechanismus zu derartigen Handlungen war, denn dieser bestimmt Wirkung und Qualität der Arbeit.

3. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK : DIE SUCHE NACH KULTUR

3.1. DIE SUCHE NACH DEM AUFBRUCH

Da in unserer mehr und mehr stark vereinzelter Gesellschaft die einzelnen Menschen sich zunehmend immer mehr voneinander isolieren und immer stärker nur noch mit den technischen Substituten kommunizieren — mit diesen aber auch nur auf verarmter oder verzerrter rudimentärer emotioneller Basis — ist das symptomatische Krankheitsbild dieser einer großen inneren Isolationsbewegung unterworfenen Konsumgesellschaft das einer *verkrebtsten* Gesellschaft.

Eine echte Kommunikation — was allerdings unter dem Begriff *echter Kommunikation* verstanden wird, sei aufs erste dahingestellt — eine echte *Kommunion* der einzelnen Menschen würde aus dem Gesellschaftsbild, so wie es sich heute darstellt, erst wieder eine *Kommunität* machen.

Die technischen Kommunikationsmedien — das liegt in der *Natur* der Sache — können hierbei nur einen geringen Beitrag leisten; — im Gegenteil: sie fördern unter Umständen sogar eher noch die Gegenentwicklung einer zunehmenden Pervertierung der Kommunikationsstrukturen. —

Eine viel weniger von Illusionen und „Ersatzdrogen“ geprägte Wirklichkeit, eine viel reellere und auch bescheidenere Interaktion bietet hier (zunächst nur) das Theater an, allerdings nicht ein Theater, wie es behördlich und kulturpolitisch verordnet wird, sondern ein Theater, das wieder ganz neu aus den einfachsten Kommunikationszellen „an der Basis“ entsteht und dort seine Wurzeln hat.

Ohne die Suche nach einer neuen Ästhetik oder „Sprache“ wird dieses wohl nicht gehen, wenn wieder ein gutes, niveauvolles, aussagekräftiges und von der breiten Masse getragenes „Volkstheater“ im Shakespeare'schen Sinne entstehen soll.

Die Theater haben sich soziokulturell von der Bevölkerung entfernt, das heißt, daß nur noch die Bildungsprivilegierten ins Theater gehen.

Kulturpolitisch erhebt sich daher die Forderung an uns alle, weniger im Beharren auf musealen Institutionen verbleiben zu wollen, als einer wachsenden Identitätssuche und -Findung¹ im Einzelnen und somit auch in der Gesellschaft mutig Raum zu geben - ohne die Ängste und Widerstände dagegen zu verdrängen und zu leugnen oder aber andererseits als unüberwindbare und unveränderbare Tatsachen hinzustellen.

Dieses würde von den Verantwortlichen vor allem ein ausgewogeneres und demütigeres Gebahren im Umgang und Spiel mit (politischer) Macht erfordern, in dem Sinne nämlich, daß sie sich gemäß dem Subsidiaritätsprinzip aus einem alles-überschauen-wollenden Machtanspruch zurückziehen und bereit sind, Kompetenzen aus der Hand und an kleinere und überschaubarere Menschengruppen wieder zurückzugeben².

Kulturpolitische Stadtteilarbeit wäre nur die erste Station im Vorfeld eines staatsbürgerlichen und erzieherischen Umdenkens auf einen Menschen hin, der in größerer individueller und politischer (Eigen)verantwortlichkeit ein neues und stärkeres wechselseitiges Vertrauensverhältnis zu seinem Staat aufbauen kann.

Bereits die antiken Beispiele³ zeigen, daß die Theater nicht nur politische, sondern auch gesellschaftspsychologische und individuelle Zusammenhänge und „Krankheiten“ (!) entlarven, verdeutlichen und gegebenenfalls sogar zum besseren hin wenden können.

Rein technisch und medienspezifisch befinden sich die Theater den anderen „Medien“ gegenüber in einem großen Vorteil, zumal die gesellschaftliche Macht des Theaters auf die neuen Medien übergegangen ist⁴, und dieses somit nicht mehr zentral im politischen Machtinteresse steht. Diese relative Unwichtigkeit und gesellschaftspolitische Randposition, in die das Theater gedrängt worden ist, ist aber gleichzeitig auch seine Chance, da es in diesem Freiraum zumindest die Möglichkeit hat, die alten und **eigentlichen** menschlichen Tragödien wiederzuentdecken.

1 „Identitätsfindung ist ja sowohl im Sinne psychischer als auch physischer Hygiene das zentrale Bildungsziel. Wahrscheinlich könnte der Grad, in dem ein Volk in Kultur lebt, direkt an dem Ausmaß der Identitätsfindung seiner Staatsträger gemessen werden. Jedenfalls ließe sich so die „Gesundheit“ eines Volkes feststellen. In diesem Zusammenhang könnte man Kunst definieren als: Das kreative Ergebnis einer wechselseitigen Beziehung zwischen Individuen (und Gesellschaft), das sich in einem sinnlich oder abstrakt wahrnehmbaren Ereignis äußert, welches zur beiderseitigen Identitätsfindung beiträgt.“ (Michael Hofmann, Kunst und Kunstmanagement; in: art management, Nr. 1, 1. Jg. (1982), Wien 1982, S. 19 - 26, hier: S. 21)

2 vgl. Hilmar Hoffmann (ed.), Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, Frankfurt 1974

3 z.B. die Orestie des Aischylos, der Ödipus des Sophokles oder die Bakchen des Euripides

4 vgl. Franz Zöschbauer, Manipulation und Macht, Hamm 1975, S. 22ff.

Doch sei es vorerst dahingestellt, ob die Theater diese Vorteile bisher haben ausnutzen können. Und wenn in der deutschsprachigen feuilletonistischen Theaterliteratur immer wieder idiomatisch oder „idiophil metaphorisch“ das Bild von der „Gralssuche“ benutzt wird⁵, – und wenn mit diesem Bild die Suche nach der formalen und inhaltlichen Harmonie und Vollendung gemeint ist – oder aber auch die Suche nach neuer Ganzheit, Einheit und Vollkommenheit – oder schließlich sogar die Suche nach einer neuen religiösen (und damit auch kulturellen) Identität, – dann dürfte – mit Blick auf die europäische und deutsche Kultur- und Theaterlandschaft – diese Suche bisher jedenfalls noch nicht abgeschlossen sein.

Die großen Mythen bedürfen allesamt noch der Eroberung und Neuentdeckung. Die Berliner Schaubühne hat dieses unter Peter Stein versucht und konnte damit über 10 Jahre die Ahnung und den Impuls eines neuen künstlerischen Aufbruchs vermitteln. Doch die meisten Theater bespiegeln sich stattdessen nach wie vor nur in reinem Selbstzweck und inhaltlichem wie ästhetischem Manierismus.

Bleibt das Theater folglich vorerst nur ein Schauplatz zur hohlen Unterhaltung einer kleinen Schickeria? „Aufbrüche, die scheitern“ nannte der Theaterrezensent Peter Iden die Unternehmungen der Schaubühne am Halleschen Ufer⁶. Und längst hat die Geschichte die Ideen des Unternehmens inzwischen eingeholt: es bezieht einen Prachtbau – und Peter Stein verläßt sein Theater.

In den letzten Kapiteln habe ich versucht, das Theater in die größeren gesellschaftskulturellen Zusammenhänge zu stellen, mit denen es verzahnt ist.

Intern sind ihm die Preise davongelaufen, und obschon die Theater voll sind (relativ voll), hat es noch nie die ökonomische Stärke besessen, aus eigener Kraft zu bestehen. Auch ist – trotz seines relativ guten Besuches – die Bedeutung der Theater im Verhältnis zur angewachsenen Bevölkerungszahl gesunken; und es bleibt die Frage offen, ob sich extern nicht auch etwas **unzeitgemäßes** am Theater bemerkbar macht, was einerseits vielleicht durch museales Beharren auf elitären Strukturen verursacht wird, andererseits aber auf einer gesellschaftlichen Entwicklung beruht, die dem Wesen des Theaters einfach zuwider läuft.

Der wesentliche Punkt der Kritik liegt dabei außerhalb des wissenschaftlichen Zugriffs: Kunst – bei aller Süße immer auch existentielle Frage – fordert vom Menschen stets auch Opferbereitschaft – und nur die Zukunft kann zeigen, ob diese Opferbereitschaft sich stärker erweisen wird, als die Schablonen und Zwänge eines materialistischen Systems.

» Und nun erhebt sich die Frage, ob sich auf dieser Welt, die dahinschlittert und sich selbst umbringt, ohne daß sie es merkt, eine Zelle von Menschen finden wird, die imstande sind, eine höhere Vorstellung vom Theater durchzusetzen, die uns allen die natürliche und magische Entsprechung der Dogmen wiedergeben wird, an die wir nicht mehr glauben. «⁷

5 vgl. z.B. Helmut Schödel, Ein neuer Tagtraum vom Theater; in: Die Zeit, Nr. 11, 9. März 1984, S. 41

6 Peter Iden, Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970 – 1979, München und Wien 1979, S. 44ff.

7 Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1979, Das Theater und die Pest, S. 34

3.2. DIE SUCHE NACH DEM PUBLIKUM

Ich möchte diese Marginalien zum sozioökonomischen und soziokulturellen Umfeld der Theater in Westdeutschland nicht abschließen, ohne zuvor kurz noch auf die Frage nach dem Publikum hingewiesen zu haben. Es wäre nämlich blauäugig, die Vision einer neuen Shakespeareschen Zeit auferstehen zu lassen, wenn es dafür gar kein Publikum gibt. Das heißt: Ist das Theater dazu verdammt, in einem Elfenbeinturm gefangen zu bleiben, in dem ein paar Schöngeister ihren alten Bildungsidealen oder eine privilegierte Elite ihren intellektuellen Bedürfnissen frönen dürfen?

Paßt das Theater wohlmöglich (so wie die Wasserschlösser) gar nicht mehr in diese Zeit, sondern ist abhängig von ganz anderen, heute eben nicht mehr vorhandenen Strukturen, so daß es inzwischen tatsächlich höchstens nur noch als Museum gehalten werden kann?

Von einem ist das Theater auf jeden Fall entschieden abhängig:

vom Verhalten des Publikums, von der Art der Kultur zwischen den Menschen, von den jeweiligen Gewohnheiten miteinander umzugehen und zu kommunizieren.

Denn obwohl man in der Regel Eintritt für das Theater zahlen muß, kann man das Theater nicht einfach konsumieren.

Kunst verbraucht sich nicht !

Sie läßt sich nicht einfach aufessen wie ein TV-Dinner.

Sie paßt sich nicht ein in den rein passiven Warencharakter der gängigen Konsumartikel. Denn **Kunst** will ja keine Illusion sein, sondern trägt in sich das Wesen der „Kunde“, ob sie es jetzt erreicht oder nicht erreicht. Kunst sucht den Partner, den Anspruch, die Frage und die Antwort, sie beunruhigt oder klingt an in jedem einzelnen Menschen. Das Geheimnis der Kunst liegt wahrscheinlich eben in dieser Offenheit der Poesi und Phantasie¹, in ihrer positiv verstandenen Aggressivität und in ihrem Eros. Jede Kunst lebt von der Spannung der in ihr vereinigten Gegensätze, die in ihrer Emanation tatsächlich bis in kosmische Dimensionen reichen. Und Kunst möchte auch nicht einfach verbraucht werden, sondern im Artaudschen Sinne wie auch immer ansteckend wirken, bis der Funken zur Flamme erwacht im Anschluß des Geistes.

Daher setzt jeder Kunstgenuß auch eine aktive Teilnahme des Rezipienten voraus. Und die aus der Gedankenwelt des Marketing stammenden Ideen zur Werbung neuer „Kunstverbraucher“ müssen zwangsläufig dort ein Ende finden, wo sich die Werbung dem Konsumverhalten und den Konsumterminologien anpasst. Denn gerade das kann ja in der heutigen Art von Kultur als das wichtigste Merkmal von Kunst herausgestellt werden²: Kunst kann man nicht konsumieren! Kunst verbraucht sich nicht !

Und vor allem: Kunst befriedet anders als die heute gemeinhin üblichen Alltagsbefrie-

1 vgl. dazu im weiteren:

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Form und Unbestimmtheit in gegenwärtigen Poetiken, Frankfurt 1973, S.90ff.: Offenheit, Information, Kommunikation

Peter Hacks, Das Poetische, Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie, Frankfurt 1972 ders., Die Maßgaben der Kunst, Gesammelte Aufsätze, Düsseldorf 1977, S.136-152: Das Poetische

2 vgl. Rolf-Dieter Herrmann, Der Künstler in der modernen Gesellschaft, Frankfurt 1971, S.74ff.: Das Konsumverhalten in industriellen Gesellschaften

digungen, das heißt: sie bringt eine andere Art von Frieden als den heute üblichen Irrtum der Spannungsniellierung. In der griechischen Mythologie sind die Eltern der göttlichen Harmonie Kampf und Schönheit (Ares und Aphrodite), und nicht Langeweile. Harmonie gilt also dort als die Frucht der wohlausgeklungenen Liebesmelodie zwischen den heftigsten Spannungspolen.

Auch Jerzy Grotowski, Antonin Artaud und Peter Brook wünschen sich im Theater einen Ort der Herausforderung, - und nicht der tödlichen Wiederholung endlos vorgekaufter Muster bestimmter Erwartungsansprüche³. Und wenn Bertolt Brecht und Peter Brook z.B. ausdrücklich auch Unterhaltung vom Theater verlangen⁴, so wendet sich diese Unterhaltung eben gegen die Langeweile, und meint nicht nichtssagendes Geplärre.

Kunst fordert also immer aktive Auseinandersetzung und Anteilnahme; sie lebt von der Spannung des Kusses, welche sie auf den Rezipienten überträgt.

Dieser gesunde Wechsel von Spannung und Entspannung macht die geheimnisvolle Bewegung in der Kunst aus, die ihre Vibrationen auf die Membrane der natürlichen Organe überlagert und von diesen selbst wieder ihre Vibrationen empfängt.

Dieses geheimnisvolle Spannungsmoment des Lebens, das sich eben auch in der Kunst wiederfindet - und die Kunst somit mit eigenem Leben erfüllt -, ist eigentlich fast allen Kulturen geläufig⁵. Zumeist hat sich hier übereinstimmend das Bild des Bogens geprägt, und immerhin ist in der abendländischen Mythologie der Gott des Bogens zugleich ja auch der Gott der Kunst und Kunde: Apollon.

Eine hohe Zeit zwischen Kunst und Konsum kann es daher zum Glück nie eigentlich geben - und das ist tatsächlich die Chance der Kunst, wenn sie Kunst ist, und die Chance einer jeden Zeit.

Gerade in Zusammenhang mit den neuen Medien können wir vermuten, daß die ewige Theaterkrise in Wirklichkeit auch eine Krise des Publikums ist, - eines Publikums, „das die Bemühung scheut, die überhöhte Wirklichkeit des Theaters aufzunehmen und zu übersetzen, oder sich leichter und lieber dem vielfach sich anbietenden anspruchslosen Vergnügen an gänzlich unstrapaziösen Gegenständen überläßt.“⁶

» Jeder Publikumsschwund ist ernst zu nehmen. Heute muß man sich jedoch oft die Frage stellen, ob ein Bedürfnis des Publikums nach gutem Theater überhaupt gegeben ist, denn auch gute Aufführungen sind manchmal schlecht besucht. (...) Sucht sich die Wohlstandsgesellschaft bequemere Unterhaltung? «⁷

Soziologische Untersuchungen haben ergeben, daß die Mehrheit der westdeutschen Bevölkerung (so fragwürdig dieser Begriff freilich ist) dem Theater mit einer „wohlwollenden Neutralität“ gegenübersteht, d.h. im Grunde interessenlos ist⁸.

3 vgl. u.a. Heinz Kindermann, Die Funktion des Publikums im Theater, Wien 1971, S.24ff.

4 vgl. ebenda

5 s. Olof Gigon, Einleitung zum Reclam-Band: Aristoteles, Poetik, Stuttgart 1961, S.8ff.
Eugen Herrigel, Zen in der Kunst des Bogenschießens, Konstanz 1948

Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969, S.139-147: Eine Gefühlsästhetik
Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Serge Eisenstein; Nö - Vom Genius Japans; Zürich 1963, S.20
Carlos Castaneda, Der Ring der Kraft, Frankfurt 1976, S.285ff.: Die Blase der Wahrnehmung

6 H. Schalla, Das Schauspiel; in: Theater bei Tageslicht, Köln 1966, S.99

7 Norberto Bertassi, Der Berufsschauspieler - Probleme und Analysen aus wirtschaftlicher Sicht, Wien 1981, S.32

8 s. Susanne Berger, Das Interesse am Theater, Fellbach bei Stuttgart 1977, S.152

Auch hier sei ein schielender Blick - was die Publikumserziehung angeht - auf das Land Shakespeares erlaubt:

"A school production is often the first introduction for a child to a dramatic performance. It has not only to introduce the young actor to the techniques and disciplines on stage and off stage but it has to train its audience in the conventions and disciplines of being an audience. So it is vital that it appeals as entertainment as well as containing some educational content - and the more people it involves the better."⁹

Ein Lob dieser Einsicht. Doch angesichts der deutschen Situation sprechen die west-deutschen Kulturdezernenten immer wieder vom „hoffnungslos ‚wertvollen‘ Theater“¹⁰.

Zweifellos dürfen die deutschen Theater ihre Schwierigkeiten mit der Kunst nicht ausschließlich dem Publikum in die Schuhe schieben und sich noch weiter in einen elfenbeinernen Aesthetizismus zurückziehen, und auch alle verkrampften Versuche einer offensiven Anbiederung an irgend einen gehandeten Publikumsgeschmack gehen wie alle deplazierten Werbungsversuche am eigentlichen Ziel vorbei.

Woran hadert dann also das Spiel?

Theater entsteht nur im wechselseitigen Austausch von Akteuren und Betrachtern, es ist ein stetes Geben und Nehmen, das sich im Bemühen der beiden Partner umeinander verwirklicht.

» Die Schauspieler sind an jedem Abend so gut, wie das Publikum bereit ist mitzugehen.«¹¹

» Strikter, weil sinnlicher als Roman, Skulptur, Kino - um nur die nachahmungsfähigsten Künste zu nennen -, strikter, umwegloser und eindringlicher als jene veranstaltet die Bühne Mimesis. Nirgends sonst kommt es zu derart sinnfälliger Vergegenwärtigung - in einem leibhaftigen Treffen zwischen Produktion und Publikum. Im Präsens, vor präsenten Zuschauern präsentiert das Theater zwischenmenschliche Handlungen.

Ankommen wird es damit nur, wenn beide Partner sich prompter und nachdrücklicher verständigen als bei anderen Künsten. Denn die Lage ist anders. Kein Einbahnverkehr findet statt wie etwa zwischen Buch und Leser, zwischen Film oder Skulptur und Betrachter, sondern ein zumindest möglicher Wechselverkehr zwischen regsamen Lebewesen, die bei ihrem produktiv-rezeptiven Tun sich gegenseitig beeinflussen. Und zwar nicht irgendwann und irgendwo, nicht einsam und intim zwischen Einzelperson und Einzelwerk. Beiderseits treffen vielmehr Gruppen aufeinander, die sich nach Verabredung an einem eigens dazu eingerichteten Ort öffentlich versammeln .. «¹²

Und bei diesem Zusammentreffen sind in allerhöchster Weise die Regeln der Kunst zu beachten, und das sind vor allem auch die Praemissen des Spieles¹³.

Denn erst in diesem Spiel kann sich das Theater zwischen den Zuschauern und Schauspielern verwirklichen.

9 Guy Richardson and Lisa Right, Tulse Hill "Tempest", in: ilea contact - Inner London Education Authority, Vol. 4 Issue 27, Februar 1976, S.15

10 vgl. Klaus H. Revermann, Das hoffnungslos „wertvolle“ Theater; in: Die Deutsche Bühne, Heft 9, 1975, S.7f.

11 Heinz Kindermann in „Maske und Kothurn“, 1971; zitiert nach: Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ed.), Das Theater und sein Publikum, Wien 1977, S.18-31; Lise-Lone Marker und Frederick J. Marker, Sources in Audience Research: Their Nature and Selection, hier: S.31

12 Volker Klotz, Dramaturgie des Publikums, Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen .. , München 1976, S.18

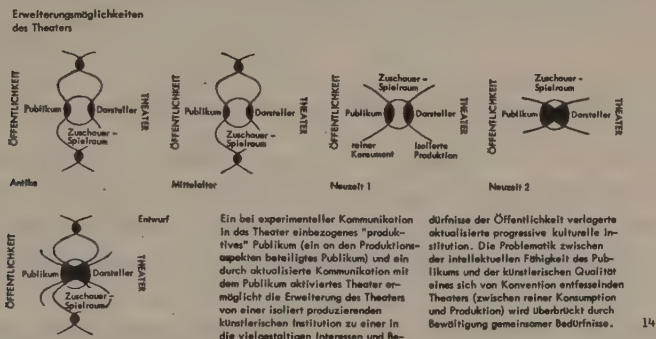
13 Am eindeutigsten formuliert finden wir sie bei dem holländischen Humanisten Johan Huizinga: s. Johan Huizinga, Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1981, S.232ff.

Und darum bleibt das Theater allzu oft ohne rechte Spielkameraden; denn eine ach so beliebte deutsche Untugend ist die Überfrachtung einfacher und schöner Dinge mit intellektuellen Inhalten oder bierernsten Symbolismen.

Und was in dieser Schwere noch nicht erstickt ist, versinkt in den Strudeln des Konsumhedonismus.

Denn zwischen der Leichtigkeit des Spieles und der Trägheit und Starre des Konsumverhaltens gibt es keine Möglichkeiten der Verbindung und des Anschlusses.

Und darum hadert das Theater, und wird solange hadern, wie wir nicht spielen können.



Der Teil des Publikums, der im Theater reine Zerstreuung suchte (Zerstreuung im negativen Sinne der einseitigen Abflachung persönlicher Energie und Spannung) oder dort nur seine gesellschaftliche Prunk- und Geltungssucht befriedigen wollte (etwa durch das Vorzeigen der Garderobe), driftet immer mehr in andere Bereiche leichter zu konsumierender käuflicher Freizeitgestaltungsangebote des konsumhedonistischen Systems (Diskotheken etwa¹⁵) - und läßt seine Kaufkraft und Energien dort abschöpfen.

Das Theater steht tatsächlich etwas außerhalb dieses gesellschaftlichen Mechanismus¹⁶, der in seiner Gigantomanie ganz sinnfremde oder sogar pervertierte Konsum- und Lustbedürfnisse erst erweckt und hervorlockt, um die Befriedigung dieser Bedürfnisse dann mit Hilfe von Geld - im zwanghaften Spiel der monetären Finanzströme - zu ermöglichen, die selbst wieder aus entfremdeter und ausgebeuteter Arbeitsleistung stammen, hervorgehoben und herausgefordert durch die Illusion eines bequemeren Lebens.

Aber, wie gesagt, ist dieses Abseits der Kunst von den merkwürdigen Mechanismen unserer modernen Kultur nicht gleichzeitig auch ihre Chance - und Anlaß zur Rückbesinnung an ihren Auftrag?:

Die Menschen **vor-bild-lich** zu erziehen zu eigener, individueller Erfahrungsbereitschaft und Aktivität als Gegenpol und als Entlarvung eines Systems der fortschreitenden Menschenverdrummung - und noch Schlimmerem.

14 Entwurf nach Georg Renken; in: Heinrich Job und Roland Ostertag, Theater für Morgen, Stuttgart 1970, S.48ff.

15 vgl. u.a. Franz Pöggeler, Portrait der Disco Jugend, Was bedeutet die Diskothek für die Jugendarbeit?; in: Jugend und Gesellschaft; Monatsschrift für Erziehung, Jugendschutz und Suchtprävention; Nr. 4, Hamm April 1984, S.27f.

16 vgl. dazu: IFES, Grundlagenforschung, Wien 1973, S.59

Eine weite Reise hat das Theater hinter sich, seit an seinen Anfängen die jungen Eleven und Novizen das Tor der Mysterien nach langen Reinigungen und Läuterungen endlich durchschreiten durften. Die Versprechungen, die sie dort abgaben, bezogen sich aber allesamt auf sie selbst, auf ihre Bereitschaft zur Erhebung und Schau. Denn die Erfahrung des Mysterium spielt sich stets in jedem einzelnen Menschen ab, in der Rücknahme seiner persönlichen Egozentrilität und in seiner Bereitschaft und Fähigkeit zur Aufhebung dessen, was die Buddhistische Lehre „karmische Tendenzen“ nennt. Diese Einweisung in das Mysterium war daher stets auch ein Rückschritt in das eigene Innere: – ein Zurückholen und Zurückgehen vor den eigenen Vorurteilen, Irrtümern und Projektionen; ein Vorgang, der u.U. von Leid, Krisen, Entsetzen, Ängsten und inneren Erschütterungen begleitet wurde. Deshalb setzt die Bereitschaft zur Schau stets auch eine persönliche Opferbereitschaft voraus; – und diese geht weiter als finanzielle Opferbereitschaft.

Erst die Aufdeckung des Mysteriums in ihm selbst gewährte dem Menschen also auch die Schau der Tiefen seiner Umgebung, der Geheimnisse der Welt und seines Lebens. In dem Maße, in dem man sich selbst zurücknimmt, mag das Geheimnis vordringen, – entsteht Raum für die Überflutung und Erfüllung im Kuß der äußeren Geheimnisse mit den inneren Geheimnissen.

Das Theater war der magische Ort des Wissens, das dieses Wissen nicht verbarg, sondern vor den Schauenden ausbreitete. Doch darin lag stets der Anspruch an das eigene Leben. Beunruhigend, wenn nur verharrende Sicherheit und Schutz gesucht wird; – aber befreiend für den, der sich vom Los seines Schicksals lösen möchte.

Noch auf Shakespeares Bühne war alles in ein magisches und phantastisches Licht gehüllt, das Mysterium war jederzeit greifbar, alles war von Geistern und Geist erfüllt. Doch längst hat das Theater diesen Ort verlassen und befindet sich jetzt nur noch in den jeweils einzelnen Köpfen, als nackter, von weißem Neonlicht erhellter Innenraum, in dem kein Platz mehr ist für den Stoff, aus dem die Träume sind.

Wir dürfen nicht vergessen, daß alles, was auf der Bühne geschah, von dem antiken Publikum oder von dem Publikum Shakespeares geglaubt wurde¹⁷; heute glaubt niemand mehr an irgend etwas, höchstens an die ganz sinnlosen Seelenkämpfe des entseelten Theaters. Doch das ist kein Glaube. In dem Maße, wie das Theater des 20. Jahrhunderts die Personen auf der Bühne verlor, die sich nicht erst seit Beckett immer mehr und mehr reduzierten, in dem Maße verlor es auch die Personen im Publikum.

Beides aber steht in einem größeren Kulturzusammenhang. Das Theater ist nur Ausdruck dieses Verlustes, – des Verlustes des Mysteriums.

Die Kindheit ist verschwunden und mit ihr die fruchtbaren, merkwürdigen und eigentümlichen Persönlichkeiten auf beiden Seiten der Rampe.

Per sona !! Das war die Stimme des Theaters.

Die Masken standen in der Emanation der Gottheit.

17 Gilbert Murray weist ausdrücklich darauf hin, daß die Götter und Heroen, die auf der Bühne dargestellt wurden, gleich nebenan in Tempeln tatsächlich verehrt und angebetet wurden. (Gilbert Murray, Euripides und seine Zeit, Darmstadt 1957, S.126)

Spätestens, seit die Masken auf der Bühne verschwunden sind, trat an die Stelle der Gottheit das Ego. Die Larve ist leer. Es gibt keinen Schmetterling.

Wer will dem Publikum böse sein, wenn es sich das nicht anschauen will, an das es nicht glaubt? Auch die Schauspieler glauben nicht daran. - Höchstens an sich selbst.

Was aber ist zu tun gegen eine Mentalität, die die Persönlichkeit auf eine Blässe reduziert, wie wir sie dann tagtäglich im Fernsehen konsumieren können (um sie je nach Bedarf aus- und anzuknipsen), und die im Theater auf beiden Seiten der Rampe das verdirbt, was Theater werden könnte? Lassen sich die Verzahnungen des Theaters aus den Gewohnheiten dieser Kultur lösen - und kann es somit selber dieser Kultur - also uns - wieder einen Anstoß geben?

„Werden Sie etwas wacher! Gehen Sie ins Theater!“

Denken wir uns diese Aufforderung als Werbung für unser Theater; eine Reklame, die hohe Anforderungen eben auch an die Macher selber stellt.

Da wir uns als Menschheit derzeit noch in einem Entwicklungsstadium befinden, welches die Umwege und die Zwänge, die potentiellen Ungerechtigkeiten und die Perversionen des Geldverkehrs noch nicht überwunden hat, ist auch das Theater, und sind auch wir, Teil des Gesamten, diesen Zwängen und Umwegen noch unterworfen. Das Theater hat aber einen kultischen und religiösen und eben zutiefst menschlichen Ursprung, der ein Freiraum des Gebens und Nehmens war, nämlich Freude, Erstaunen, Zuwendung und Liebe zur Erde und allem Leben auf ihr und dem, was sie umgibt. Es war ein geschützter Freiraum des Erzählens und Erlebens, ein Freiraum des Spiels, das nicht nach kommerziellen Gesichtspunkten gestaltet war, sondern nach denen der Phantasie, des Glücks, des Leids, der Erfüllung, des Schmerzes und der Trauer, - auch der Verzagttheit und der Schwäche, des Zweifels und des Unverständnisses, aber auch der Hoffnung und des Lebensmutes, - eben der Geheimnisse unserer (bedrohten) Existenz. Es war ein freiwilliges Fest, und die Teilnahme zu diesem „freundlichen“ Spiel konnte man sich nicht erkaufen.

Eine gedachte Schrift auf der Karte zum Eintritt in das Theater :

KARTE ZUM EINTRITT IN DAS THEATER

Ein Spiel oder ein Fest wird nur dann gelingen, wenn alle, die daran teilnehmen möchten, auch von sich selbst einen Teil dazugeben.

Dieser Teil aber kann Geld nicht sein.

Wir wollen euch nichts geben, das ihr nur zu konsumieren braucht. Dennoch ist der Eintritt nicht frei. Was wir euch zu geben versuchen, das möchten wir auch von euch heute abend bekommen: euer Herz, eure Phantasie, eure Freude und Trauer.

Nur wenn ihr bereit seid zu geben, werdet ihr auch etwas erhalten. Denn wir wollen euch keine Scheinwelt vorzaubern, sondern mit euch ein Spiel spielen.

...

Doch damit sind wir vielleicht schon im Lande Utopia.

Wir betreten einen Bereich, über den wir nichts wissen.

Eine gedankliche Annäherung muß daher auch zunächst unmöglich scheinen.

Und dennoch stoßen wir bei der Betrachtung der Kultur immer wieder auf diesen Bereich; – auf den Raum, der das Zentrum kulturellen Strebens ist, und ohne den es wahrscheinlich gar keine menschliche Kultur geben würde.

Unserem Wissen sind Grenzen gesetzt; und dennoch erscheint in diese begrenzte Welt des Wissens der Stern der Wahrheit, der diese Grenzen immer wieder sprengt. So zeugt er sich in diese kleine Welt und gibt den ‚Weisen‘ stete Offenbarung, – Nahrung unserem Geist, auf daß er sich erweitern möge. Das ist Kultur.

Auch das Theater stand im Zentrum dieser Welt als Schaubühne des Göttlichen. Wie jede Kunst war es ein Gottesdienst, ein Ausdruck kreativer Spannung zwischen Mensch und Kosmos. Auch auf seiner Bühne stand der Mensch, der sich im Erwachen seines Geistes fragt, – und nachsinnt über das, was ihn da ergriffen hat.

Im Zentrum dieser Welt bleiben Theater und Kunst aber stets und überall eingebunden in die Zeit, – in Politik und Wirtschaft, in seine Mythen und in die Kultur; – und doch blieb als Zentrum aller dieser Welten – bei all der Alltäglichkeit, die ihnen so erfrischend auch anhaften konnte – stets das bewußt, worüber wir nichts wissen und nichts sagen können.

Das Unausprechliche sucht sich in der menschlichen Kultur die Sprache.

„Ich weiß, daß ich nichts weiß“ – dahinter stand die Frage; zitternd, groß und ewig – doch je mehr wir dieses Bewußtsein verlieren, je mehr wir uns immer weniger diese Frage stellen, schwindet der Bereich des Unsagbaren, und schwindet mit ihm das Zeitlose der Kultur.

Der Bereich des Unsagbaren und des Heiligen:

Wo aber liegt er? Hat er Ort? Und gibt es eine Ökonomie der Epiphanie?

Epiphanie heißt: Erscheinung des Göttlichen

ἐπιφάνεια (epipháneia) = 1. Erscheinung
2. Fläche (mathem. Fachbegriff), Oberfläche, Außenseite
3. äußerliches Ansehen, Ruhm

ἐπιφανής (epiphanés) = 1. sichtbar, von Göttern
2. augenscheinlich, deutlich
3. hervorleuchtend, ausgezeichnet

ἐπιφαίνω (epiphaíno) = 1. aufzeigen, sehen lassen
2. sich an etwas oder bei etwas zeigen, zum Vorschein kommen, erscheinen (absolut und vor jemandem)

Komposita von

ἐπί (epí) = auf, bei, an, zu

und

φαίνω (phaíno) = I. act. 1. trans. ans Licht bringen, zeigen, kundtun, verkünden, verheißen
2. intrans. a) glänzen, leuchten, scheinen;
b) jemandem leuchten, das Licht vortragen

II. pass. 1. gezeigt werden, ans Tageslicht kommen, werden, entstehen, plötzlich oder unvermutet kommen,
2. erscheinen, scheinen, sich zeigen

φάος (pháos) aus: φάφος (pháwhos) = 1. Licht der Himmelskörper, Helligkeit; Glück, Heil,
2. Fackel, Leuchte, 3. Augenlicht, (pl.) Augen

„Gott“, das Wort ist eine Offenbarung, ausgestoßen aus dem Raum der Sprache¹, Zeugung und Bezeugung durch den Mund in diese Welt.

Ζεύς (Zeús) [aus *dj-ēus*, vgl. altindisch *dy-āus*, ahd. *Ziu*]

Gen. Διός (Diós) [aus *Διφός*, altindisch *dī-vás*] Acc. Ζῆν (Zên) [v. *djēm*, *djēum*] dor. Ζάιν (Zán) boiot. Δεῦς (Deús) = Zeus; oberster von allen Griechen verehrter Gott

δῖος (díos) = himmlisch, leuchtend, göttlich, herrlich, edel, erhaben

deus <lat.> = Gott

θεός (theós) = reiner Geist, Gott

θεάομαι (theáomai) = 1. schauen, beschauen, mit Interesse oder staunend betrachten, bewundern

2. im Geiste betrachten, erkennen

θέατρον (théatron) = 1. Schaubühne, Schauspielhaus; 2. Publikum, Zuschauer

Διό-νυσος (Dió-nysos) [aus *Διφó-συνυτjος* zu *νόψω*, *σνόψω* fließen]

= Himmels- oder Lichterguß; Dionysos, Sohn des Zeus und der Semele; Gottessohn, Himmelsstrahl, Blitzstrahl, Himmelslicht

Aus dem Bereich aber lebt und schöpft auch das Theater; – und alle ökonomischen Betrachtungen müssen stets in diesem Punkte enden.

Die vorhergehenden Kapitel zeigten die Auswirkungen eines ökonomischen Denkens, dem das Bewußtsein dieses inneren Bereichs verlorengegangen ist. Die dargestellte Krise – in die, wie ich zeigen wollte, das Theater substantiell mit eingesponnen ist – ist ein Verlust der Mitte, eine Sucht nach Sättigung, eine Krise der Religion und damit eine Krise der Identität. Und die letzten Kapitel gaben vielleicht ein wenig zum Ausdruck, was alles ein Verlust der inneren Mitte und damit der Identität bewirken mag. Auf diese Mitte hin konzentrieren sich nun die folgenden Überlegungen, obschon einer gedanklichen Annäherung wie gesagt zunächst Grenzen gesetzt sind. Es soll daher viel weniger ein gedanklicher Vorstoß in das Unfaßbare unternommen werden, als versucht werden, den praktischen Umgang mit diesem Bereich in der Kultur zu untersuchen.

„Die Natur liebt es, sich zu verbergen“², und das mag vielleicht auch der Grund sein, warum wir Menschen so schnell um dieses Gefühl der Mitte verlustig gehen können. Es ist ein gleiches im Individuum, im Haushalt oder im politischen Gefüge³: sein Verlust bewirkt einen ständig zunehmenden Verfall der Identität des jeweiligen „Systems“. Der Wegfall dieses Raumes entspricht einer Sinnentleerung und Entseelung der Identitäten des Kosmos, in dem folglich alles nur noch gleichermaßen wie eine Maschine ist, mechanisch zu berechnen, nach bestimmten Strukturen und Gesetzen.

Diese Blindheit dem Zauber und Geheimnis der Natur und damit ihrer Wesenhaftigkeit, dem Werden ihrer lebenden Identitäten („Wesen“), gegenüber bewirkt im zwischenmenschlichen Gefüge – der Gesellschaft – das, was wir auf der ökonomischen Ebene „Kommerzialisierung der Kultur“ genannt haben. Wir können – analog zur persönlichen und politischen Entwicklung – auch von einer „Pervertierung der Ökonomie“ sprechen. „Perversion“ heißt „Umdrehung“, „Verkehrung“.

1 s. dazu Ferdinand Ebner, Das Wort und die geistigen Realitäten, Pneumatologische Fragmente, Innsbruck 1921, S.162ff.

2 Heraklit; – eine der ältesten schriftlichen Überlieferungen Europas

3 Diesen Dreischritt (Monastik – Ökonomik – Politik) gab es bereits in der griechischen Antike. vgl. Otto Brunner, Adeliges Landleben und Europäischer Geist, Salzburg 1949, S.249ff.

Wenn wir so sagen – was aber lag dann dem Tausch-geschäft und Haus-halt vor der Vertreibung aus dem Paradies zugrunde – jenem Ort, der von Anbeginn der Kultur unsere Sehnsucht stets genährt hat, der uns immer wieder Kraft und Zentrum war für unser kulturelles Schaffen, und der der Prototyp für alle weiteren Utopien stets gewesen ist. Und welche Hoffnung und welcher Geist mag dann z.B. auch Karl Marx (der Jude war) genährt haben zur Schaffung seiner Volks- und Wirtschaftswissenschaften.

Kultur ist Ausdruck einer Spannung. Darin liegt der Geist, der Mythen schafft und Volkswirtschaften, – was entsteht im befreiten Nachempfinden der Natur, die es liebt, sich zu verbergen, und die es liebt, sich durch den Menschen selber zu erfahren. Kultur heißt Pflege. Und der Menschen Liebe ist dann der Natur Symbol.

In der Gegensätzlichkeit ist der Ursprung allen Werdens – nicht in der Entropie des Krieges, – sondern in der ausgetragenen Spannung.

Und doch hat Heraklit wahrscheinlich Recht, wenn er sagt: Der Krieg ist der Vater aller Dinge. Denn was dort ausgetragen wird in unserer Rüstung, scheint das Größte zu sein, was auf die Menschheit zukommt. Bald nämlich können wir uns nur noch entscheiden zwischen Selbstmord und Anbetung.

Kehren wir zurück zum Anfang. Aus welcher Kraft schöpft diese Spannung? Welcher Gegensätzlichkeit verleiht sie ihre Pole? Wo liegt die Mitte dieses Ursprungs?

Die gegenstrebige Fügung verleiht der Leier und dem Bogen ihre Form. Doch das Instrument braucht auch einen Spieler. Ohne seinen Atem bleibt sein Leben stumm, und ohne Liebesmelodie erwächst kein Leben.

Die Erschütterung ist groß, die Unsicherheit des Schrittes ebenfalls, als ständen wir in unserem Raum auf einer Schwelle.

Kultur heißt Pflege. Die Pflege welchen Raumes nun kann hier gemeint sein?

Ein Blick zurück soll hier noch einmal neue Sicherheiten bringen. Der Blick der Welt jedoch kann eine Regression nicht sein, denn zu neu sind die Gebiete, die sich heute uns eröffnen. Schwellen zeugen Angst, das ist das Zweifeln von Religion und Geist (Vernunft) und manchmal Halt an falschen Götzen. Ein Blick zurück gibt Kraft, der Blick nach vorne neuen Sinn, neues Innenwerden einer neuen Welt.

Utopie ist etwas, das sich von jeher an keinen konkreten Ort auf diesem Planeten hat binden lassen. Schon die Bedeutung des Wortes drückt dieses aus. οὐ τόπος (u tópos) heißt: kein Ort. Es ist das Niemandsland und Niemalsland, und als solches Ausdruck einer großen Sehnsucht nach einer besseren Welt. Denn diese Welt, so wie sie ist, wird offenbar als krank empfunden; es mangelt ihr an Frieden und an Harmonie und an innerer Glückseligkeit.

Jede Kunst, jedes künstlerische Schaffen und jedes künstlerische Gebilde – daher auch jede Utopie – sind nur denkbar in einer kranken Welt, die sich nach Genesung sehnt. Ihre Heilung oder Heiligung liegt im Harmonie- und Schönheitsstreben jeden schöpferischen Geistes. Deren Sensibilität für den Kosmos – das heißt der Grad des Innenwerdens und der Bewußtheit dieser Welt – macht aus ihrer Existenz mehr als nur ein von Unbehaglichkeit und Weltflucht angetroffenes Wesen, sondern sie sind selbst im

Innersten zutiefst verwundet von der Welt (shāman <sibirisch> = zittern), wodurch das Wunderbare in ihr Leben dringt.

Wir können die Biologie der Pflanzen als ein Vorbild nehmen. Nicht die Satttheit gibt dem Kraute das Aroma, sondern der karge Boden und der Überlebenskampf in rauhem Klima.

Die Verwundung des Wunderbaren bleibt jedoch für die Gedankenwelt zunächst Mysterium, und so bleibt es auch eine Frage, ob eine heile Welt noch Kunst hat, oder ob die Kunst aber nicht die Botschaft der heilen Welt ist, die in der kranken Welt angeblich keinen Ort hat.

Dem Kranken fehlt etwas – das Heilige aber ist das Gesamte, ohne Fehl und Fehler, und Kunst ist eine Kraft, die vom Heiligen auszugehen scheint in diese fehlerhafte Welt.

1. KEIN ORT

Utopien sind so alt, wie der Traum der Menschheit von einer besseren Welt.

Dieser Traum ist eine Rückbesinnung auf die Kindheit und das Paradies und auf eine Zeit, die kommen soll.

Platon¹, Augustinus², Thomas Morus³ – ihnen allen war die Utopie Bewegungsrichtung und zugleich das Zentrum ihres kulturellen Schaffens.

Träume – aus dem gleichen Stoff webt auch Theater⁴ – und jede stoffliche Verdichtung von Kultur und Kunst.

Kulturelles Schaffen ist der Versuch, Träume auferstehn zu lassen, sie zu verdinglichen in unserer materiellen Welt.

Menschen, die dies versuchen, könnte man „Realutopisten“⁵ nennen, entsprechend dem Terminus für moderne ökonomische Experimentatoren, die nicht ganz zu Unrecht – wenn wir des Wortes Werturteil erst einmal beiseite legen – gleichzeitig auch „Träumer“ und „Spinner“ genannt werden.

Denn in diesem Wirken treten wir in eine ungeheure Spannung ein.

Die der „Realität“ und „Wirklichkeit“ auf der einen Seite und die des „Traumes“ auf der anderen Seite, oder anders ausgedrückt, die Spannung zwischen Außenwelt und Innenwelt, zwischen Materie und Geist, zwischen Abbild und Idee.

1 z.B. Politeia

2 De Civitate Dei

3 Utopia

4 William Shakespeare, Der Sturm, IV. Akt, 1. Szene

5 s. dazu u.a.:

Rolf Schwendter (ed.), Zur alternativen Ökonomie III, Berlin 1978

Jan Peters (ed.), Die Geschichte der alternativen Projekte von 1800 – 1975, Berlin 1980

Peter Meyer (ed.), Produktionskommunen, 6 Versuche aus 3 Jahrhunderten, Klingelbach 1979

Klaus Gretschmann, Wirtschaft im Schatten von Markt und Staat, Grenzen und Möglichkeiten einer Alternativ-Ökonomie, Frankfurt 1983

Dieter Duhm, Rainer Ehrenpreis, Joachim Niklas; Modell einer Lebensalternative, Das Kulturprojekt Bauhütte (Jagsthausen), Heidelberg 1982

Aike Blechschmidt, Michael Pfister; Kommune, Frauenrolle & Utopie; Der Friedrichshof: Versuch einer historischen Standortbestimmung, Freiburg 1983

Diese schöpferische Spannung bricht häufig ab, und es mißlingt dem Geist den Stoff zu formen (oder umgekehrt) – so wie sich die Idee zerstört, mangels eines Feuers, das sie weiterträgt. Und wir wollen nicht vergessen, daß Jesus von dem Eiferer verraten wurde, der die Kasse hatte. Umgekehrt aber gab ein Jude Zeugnis von der potentiellen Kraft des Geistes, wenn sein Feuer durch die Welt getragen wird⁶.

Jede Utopie scheint sich auf dieses Zeugnis zu verlassen, und jede Utopie muß ihre Wirkung daher an den Werken messen lassen.

Die Geschichte ist voll von Beispielen dieses Bruchs, voll von Revolutionen, die ihre Kinder fraßen, voll von Ideen, die in der Wirklichkeit ihr Gegenteil bewiesen⁷.

Auf dem Boden des Theaters bedeutet das die Spannung zwischen Mysterium und Maske, zwischen Bildlichkeit und absoluter Leere.

Das Theater liegt dazwischen. Es ist dionysisch.

Doch lassen wir das Theater selber sprechen:

Kehren wir zu Dionysos zurück und zu den Bakchen, so wie sie uns Euripides in seinem Theaterstück geschildert hat, – an den Ort Theben, der so plötzlich mit der Evidenz des Göttlichen sich konfrontiert sieht, und in den das Wirken seiner Macht hereinbricht wie Hitzestrom auf ein erstarrtes Eis. Bereits Semele, des Städtegründers Kadmos Tochter, verlohte im Flammenlicht des Gottes Zeus, von dem sie verlangt hatte, in seiner wahren göttlichen Gestalt vor ihr zu erscheinen, – sozusagen als Liebesbeweis. Da sie dieses Licht nicht aushielt, verlor sie die Frucht ihrer Liebe, und sterbend ging ihr der Foetus ab. So nahm der Gott ihn selbst zurück in seinen Schoß und trug ihn aus, Dionysos, das Himmelskind, und dieser schließlich kommt zurück nach Theben, um das Göttliche wiederum in seiner Macht zu zeigen. Mit ihm kommt in Form der Bakchen, einer Schar asiatischer Frauen, eine fremde Kultur in diese Stadt, und in dieser Konfrontation bricht schließlich auf, was lange latent vorhanden war. Denn die Frauen dieser Stadt, die der Gott mit seinem Wahn entzündet, und die sich jetzt ebenfalls Bakchen nennen, vollziehen das, was als Struktur die Polis längst durchzog: Das Göttliche wird nicht anerkannt; bei Männern nicht (die die Frauen unterdrücken) und nicht bei Frauen.

Dionysos macht es nur offenbar!

Die Mutter tötet ihren Sohn.

Im Wahn, gewiß, in der Ekstase, doch wurde vorher selbst gesagt, daß eine keusche Frau sich selbst im heftigsten Wahne nicht verführen läßt⁸.

Was hier zusammenprallt sind mehr als nur patriarchalische und matrilineare Gesellschaftsstrukturen, mehr als „männliche“ Ratio und „weibliches“ Gefühl, mehr als Machtbesessenheit und Hybris, Geist und Materie. Dionysos selbst, das Göttliche ist es, was hier geschändet wird. Pentheus, sein Widersacher, steht für Dionysos⁹, und

6 Apq 5, 38 – 39

7 s. u. a. Hans Galen, Joachim Kuroпка, Helmut Lehrkamp (eds.); Geschichte original – am Beispiel der Stadt Münster, Bd. 3: Karl-Heinz Kirchhoff; Utopia 1534/35; Entstehung und Untergang der „Gemeinde Christi“, der sogenannten Wiedertäufer; Münster 1983

8 Euripides, Bakchai, V. 314ff.

9 Dionysos und Pentheus sind im Mythos eins. „Pentheus“ war ein Beiname des Dionysos.

Agave, des Pentheus Mutter, - die Schwester der Semele -, steht für Pentheus. Aus dem Jäger wird das Wild, aus den Gejagten wird der Jäger.

Als sich das Göttliche dann schließlich offenbart, nach dem Zusammenbruch und nach der Katastrophe, geht seine Weisung auf Apollon über¹⁰, den Gott der Musen, mit dem er gemeinsam das Heiligtum von Delphi inne hat.

Die Geographie des Ortes gibt den Namen¹¹.

δελφύς (delphýs) heißt „Schoß“.

Ave Maria

Warum scheiterte des Gottes Sendung in der Stadt, und was war Thebens Untergang? Kein Ort war ihm in dieser Stadt beschieden, und darum ging die Stadt zugrunde.

Die Bakchen Asiens, die mit ihrem Gott nach Theben kamen, standen unter dem weisen Schutze einer alten Priesterin, eingebunden in den Kult der strengen Form, der das Leben ihres Gottes schützte¹².

Den Bakchen der Kadmosstadt aber war dieses Heiligtum nicht mehr bekannt (- „Dogmen, an die keiner mehr glaubt“¹³ -), und darum ließ der fremde Gott sie sein Mysterium erleiden.

Dionysos, der Formlose, er braucht die Form.

Am Schluß der Bakchen erklingt Musik.

Doch es ist die traurige Musik des Abschieds.

Dionysos, der Heimatlose, braucht die Heimat.

Was in den Bakchen geschieht, ist die Wiederholung seines unglücklichen Mythos. Das Göttliche (Dionysos) wird nicht gehalten. Der Abort des Himmlischen; das ist der Gehalt dieses großen Werkes. Das noch Ungeborene (Gott) wird abgetrieben. Die Mutter tötet ihren Sohn. Kein Ort für Gott auf dieser Welt.

Siegfried Melchinger nennt die Bakchen daher auch „die Tragödie der Tragödie“¹⁴. Sie sind der Abgesang, das Ende vom Theater, - die Tragödie des Zeugungslieds.

Die europäische Geschichte ist voll von diesen bakchischen Experimenten, von Ideen, die Krusten aufbrechen und dann an ihrer eigenen Formlosigkeit zu Grunde gehen - und umgekehrt, von Formen, die sich etablieren und dann zur Kruste hart verpauszern - und das ersticken, was ihnen an Idee noch innewohnen mag.

In diese Polarität, - in diese Spannung der Kulturentwicklung eingebunden ist das Theater. Es ist das Reagenzglas der Kultur, der kleine kult-geschaffene Ort, in dem die aufgestaunten Energien der gesellschaftlichen Plattentektonik sich entladen können. Dionysos ist heftig. Er bringt Wahnsinn und Erdbeben.

10 V.1336

11 vgl. Pär Lagerkvist, Die Sibylle, Zürich München 1957

s. auch Euripides, Bakchai, V. 306 - 309:

TEIRESIAS: „Ihn wirst du noch auf den Felsen Delphis mit Fackeln springen sehn,
auf der Platte zwischen den beiden Bergeshäuptern,
schwingend und schüttelnd den bakchantischen, den Zweig:
Groß dann überall! -“

12 s. V. 69 - 82

vgl. auch Henri Jeanmaire, La Sibylle et le retour de l'Age d'Or, Paris 1939

13 s. Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1979, Das Theater und die Pest, S.34

14 Siegfried Melchinger, Die Welt als Tragödie, Bd. 2, Euripides, München 1980, S.246

In einer Zeit in Europa, in der der Wahnsinn sich bis zu noch nie dagewesenen diabolischen Exzessen steigern sollte, schuf der von den Ideen des Surrealismus stark beeinflusste französische Schauspieler Antonin Artaud seine Theatertheorien¹⁵, die ihrerseits wieder starken Einfluß haben sollten auf das nachkommende moderne europäische Theater. Bereits um die Jahrhundertwende wuchs der Einfluß jener Künstler des Theaters, die aus Unmut über die erstarrten Formen der Kunst der Illusion¹⁶ begannen, nach neuen Möglichkeiten der Theaterkunst zu suchen. Craig¹⁷, Stanislawskij¹⁸, ihnen folgend Meyerhold¹⁹, Tairov²⁰, Piscator²¹, Brecht²² und einige andere waren herausragende Persönlichkeiten, die im Rahmen dieser Suche neue Stile für die von den verschiedenen Kultur- und Zeitströmungen geprägte Theaterkunst entwickeln konnten. Artaud aber durchbrach diese vom gesellschaftlichen Rahmen noch gesteckten Ziele – und damit auch das Geschirr der gesellschaftlichen Konvention, den Ethos der Vernunft.

Damit begann sich das Theater immer mehr vom Publikum zu lösen, weil der gemeinsame Nenner fehlte; und das Drama der vom Volk entfernten elitären Elfenbeinkunst zog auch ins Theater ein. Die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit wurde fürs Theater zum Skotom. Ein bildnerischer Künstler mag 100 Jahre warten können, bis seine Kunst entdeckt wird. Doch der Theaterkünstler kann nicht warten, es sei denn, es liegt ihm nichts mehr an dem Publikum, das da vor ihm sitzt.

Nachfolger im Geist der Theorie Artauds ist der Pole Jerzy Grotowski, der die ökonomisch beachtenswerte Idee vom „armen Theater“ schuf²³. Dieser entkleidete nach und nach das Theater immer mehr von allen seinen Konventionen (Maske, Kostüm, Requisite, Bühne, Spielhandlung) und hoffte, daß es schließlich nackt vor seinen Augen stände. Doch es offenbarte sich ihm nicht. Denn je mehr er in sein Mysterium vorzudringen hoffte, entschwand es selber seinen Blicken, und je mehr er kulturelle Formen aufzubrechen suchte, verschwand ihr Inhalt auch. Mit diesem Vorstoß aber, der die kulturelle Konvention zerstörte, verließ er selber das Theater, und was Grotowski heute macht, nennt er auch nicht mehr so. Bereits Artaud nannte seine faschistoide „Grausamkeit“ Unerbittlichkeit. Auch Grotowski tritt in einen Bereich, wo der Wille zur Entblößung der Vergewaltigung gefährlich nahe kommt. Jan Kott spricht von Blasphemie²⁴.

15 Antonin Artaud (1896 – 1948), 1932 Manifest für ein Theater der Grausamkeit
1938 Das Theater und sein Double

16 „Um das Theater zu retten, muß das Theater zerstört werden; alle Schauspieler und Schauspielerinnen müssen an der Pest sterben ... sie richten die Kunst zugrunde.“
Eleonora Duse (1858 – 1924), in Arthur Symons, *Studies in Seven Arts*, Constable 1900

17 Edward Gordon Craig (1872 – 1966), 1905 Die Kunst des Theaters
1913 Für ein neues Theater

18 Konstantin Stanislawskij Aleksejew, 1925 Mein Leben in der Kunst
(1863 – 1938) 1948 Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle
1938 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst

19 Wsewolod Meyerhold (1874 – 1942), 1913 Über das Theater

20 Aleksander Tairow (1885 – 1950), 1921 Das entfesselte Theater

21 Erwin Piscator (1893 – 1966), 1929 Das politische Theater
1968 Schriften zum Theater

22 Bertolt Brecht (1898 – 1956), 1948 Kleines Organon für das Theater
1953ff. Schriften zum Theater

23 Jerzy Grotowski, *Das arme Theater*, Hannover 1970

s. auch Tadeusz Burzyński, Zbigniew Osipiński; *Das Theaterlaboratorium Grotowskis*, Warszawa 1979
24 Jan Kott, *Das Ende des unmöglichen Theaters*; in: *Theater* 1980, Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“, Seelze 1980, S. 138 – 143, hier S. 142

Grotowski beging einen Form-fehler – er verließ die Voraussetzung des freien Spiels. Wer die Form zerbricht, zerbricht das Instrument, und wer kein Instrument hat, kann auch nicht mehr spielen.

Aus Fehlern wird man klug, und solange wir diese kulturelle Lernfähigkeit nicht verlieren, kann selbst dieses Sterben, – dieses Verschwinden des Theaters für uns eine Lehre und damit eine Energie bedeuten. Und so bleiben auch Artauds Ideen nicht ganz unfruchtbar für die weitere Entwicklung eines lebendigen Theaters in Europa.

Angefangen hatte dieses schon 1963, als Charles Morowitz und Peter Brook gemeinsam im Lamda (London Academy for Music and the Dramatic Art) **Drama School Theatre** einen Workshop organisierten unter dem Namen "Theatre of Cruelty Season". Neben Brooks bekannter RSC (Royal Shakespeare Company) – Inszenierung von Peter Weiss' *Marat – Sade* (1964) und Morowitz' *Hamlet – Collage* (1969) nahmen viele der Darstellungskonventionen, die heute das moderne experimentelle Theater beherrschen, in diesem Arbeitskreis ihren Anfang²⁵.

Die Entwicklung dieser ersten tastenden Versuche nach Neuland – da, wo bisher kein Land war – ging weiter nach Amerika – und wirkte über die spektakulären Aktionen des **Living Theatre**²⁶ und ähnlicher amerikanischer Ensembles wie Cafe' La Mama oder Liquid Theatre über England wieder zurück auf die Theaterwelt des europäischen Kontinents. Odin Theatret von Eugenio Barba in Kopenhagen steht ebenfalls in der Entwicklung dieser Landschaft: Eine Art von Rückbesinnung. A way of religion. Odin war Shamane.

Bis heute waren also Artauds und Grotowskis Suche und Versuche immer wieder Inspiration für die Theaterwelt²⁷. (Die Hauptzeit von Grotowskis Wirken reicht von den 60er bis in die 80er Jahre. Der Gipfel seines Ruhmes lag um 1969/70.) All diese Aktionen und Aufbrüche – von Artaud und Grotowski mit inspiriert – sind inzwischen ebenfalls zum Mythos geworden (Morowitz' und Brooks Shakespeare Adaptionen etwa, das Living Theatre, u.s.w.). Sie bestimmen immer noch nachhaltig den Ehrgeiz einer neuen Theaterszene, die im Gegensatz zu den alten Formen des etablierten Theaters neue Schauspiel- und Theaterformen und -theorien ausprobieren möchte.

Die Anfänge dieser Theaterszene sind außerdem im Zusammenhang mit den Ereignissen der Jahre 1968ff. zu sehen, in der beginnenden Studentenrevolte, sowie in den sich im Anschluß daran entwickelnden Hippie- und Drogenbewegungen. (Auch die heutige sogenannte Alternativ- Kultur findet dort ihren wesentlichen Ursprung.)

Der gesellschaftliche Aufbruch, der sich dort ankündigen wollte, scheiterte jedoch genauso und aus dem gleichen Grunde wie die Blühtenträume des Living Theatre, das das zu verwirklichen suchte, was Artaud nur im Aufflackern seines Geistes zum erstenmal wieder verkündet hatte²⁸.

²⁵ vgl. dazu auch Rüdiger Imhof, Die zeitgenössische Theaterszene; in: Heinz Kosak (ed.), Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 1980, S.198–212, hier S.209ff.

²⁶ vgl. u.a. Erika Billeter, Dölf Preisig; The Living Theatre, Paradise Now, Bern 1970

²⁷ Auch George Tabori, der ihren Faschismus ablehnt, steht in dieser Tradition.

a. auch Andrzej Wirth, Grotowski nach 20 Jahren; in: Theater 1980, Jahrbuch der Zeitschrift "Theater heute", Seelze 1980, S.144–146, hier S.146

²⁸ a. S.127

In einer Zeit wirtschaftlicher Sicherheit hatten große Teile der Jugend von Nordamerika und Europa zum erstenmal gegen die Unmenschlichkeiten eines exportierten Krieges, der um eine bessere Gesellschaftsordnung geführt wurde (in Vietnam), protestiert. In diesem Aufbegehren entlarvten sich viele der äußeren Verkrustungen der Gesellschaft; doch zeigten sich auch bald Strukturen, die noch tiefer griffen, als daß ein äußerer Protest sie zu erreichen wußte.

» ... im Gegensatz zu Brecht sollte im „Theater der Grausamkeit“ der Voyeur nicht durch den Beobachter und Zeugen ersetzt werden, sondern durch den aktiven Teilnehmer. Das Theater sollte aktive Teilnahme werden. Die Zuschauer sollten in das Fenster hineingehen.

Das Theater kann ein Fenster auf das „wahre“ Leben oder auf den Bretterboden sein, auf dem Komödianten tragische oder komische Stücke zeigen. Das sind zwei verschiedene Ästhetiken und zwei verschiedene Angebote eines möglichen Theaters. „Wenn das Theater das Leben doubelt, doubelt das Leben das wirkliche Theater“, schrieb Artaud 1936 an J. Paulhan. Das Unmögliche Theater ist ein Spiegel, durch den man hindurchgeht.

Zwei von den Parolen, die während der Studentenrevolte von 1968 auf die Wände der Sorbonne und des Odéon geschrieben wurden, sind historisch geworden. „Sois réaliste. Faites l'impossible“ und „L'imagination au pouvoir!“ („Sei Realist. Tu das Unmögliche.“ und „Die Phantasie an die Macht!“). In diesen beiden Parolen lag eine große Hoffnung. Doch war es eine Hoffnung, die wie bei Camus mit Verzweiflung durchsetzt war. Diese Parolen, übertragen in die Sprache der kalten Vernunft, besagten: die Revolution ist unmöglich, sie ist nur in der Phantasie durchführbar. Die jungen Männer und Frauen, die in jenem Pariser Mai Steine aus dem Straßenpflaster rissen und Barrikaden aus ausgebrannten Autos errichteten, waren die letzte Generation der existentialistischen Rebellion. Sie waren auch die letzte Generation, deren Phantasie noch vom Surrealismus geprägt wurde. In den frühen dreißiger Jahren gab Eluard mit seinen Freunden die Zeitschrift „Le Surréalisme au service de la Révolution“ („Der Surrealismus im Dienste der Revolution“) heraus. Fast ein Vierteljahrhundert später wurde der Surrealismus selber zu einem Manifest der Rebellion. Wenn der Surrealismus als die radikalste Applikation, ja, als Paroxysmus der Romantik angesehen werden kann, so war der Mai 1968 die letzte romantische Revolution in Europa.

Wenn eine Revolution unmöglich ist, so gewinnt sie spontan theatralischen Status. Eine unmögliche Revolution läßt sich immerhin noch vorführen, spielen. „Die Phantasie an die Macht! Realisiert das Unmögliche!“ – Auf der Bühne! Ich war Zeuge des ersten Auftritts des Living Theatre in Amerika nach seiner Rückkehr aus Europa. Es war im Jahre nach dem Pariser Mai, in New Haven, in der Yale School of Drama. Das Spektakel „Paradise Now“ begann damit, daß die Schauspieler sich zwischen die Zuschauer begaben. Sie rezitierten wie eine Litanei: „Wir dürfen uns in der Öffentlichkeit nicht nackt zeigen; zieht euch aus und geht auf die Bühne.“ — „Wir dürfen nicht öffentlich Marihuana rauchen, geht auf die Bühne und teilt euch das grass.“ — „Wir dürfen uns nicht in der Öffentlichkeit lieben, geht auf die Bühne und liebt auch gemeinschaftlich.“ Die Jungen und Mädchen aus Yale begaben sich langsam, widerstrebend, wie von einem Rattenfänger betört, auf die Bühne und paarten sich. Da sie sich jedoch dessen bewußt blieben, daß sie trotz allem im Theater waren, führten sie den Koitus in der schwierigen, unbequemen und erlesenen Lotosstellung aus. Ein Jahr nach dem Auftritt in Yale kam das Living Theatre mit dem gleichen Spektakel nach Berkeley. Der Ablauf war mittlerweile allgemein bekannt geworden. Die Zuschauer waren also vorbereitet. Als die Schauspieler mit ihrer Litanei begannen, hatten die Jungen und Mädchen ihre Jeans bereits halb heruntergelassen. Bei den Worten: „Wir dürfen uns in der Öffentlichkeit nicht nackt zeigen“, war der Saal im Handumdrehen splitternackt. Nach der Aufführung gestand Judith Malina mir klagend: „Sehr schwieriges Publikum hier in Berkeley.“

„Paradise Now“ war ein Versuch unter vielen, in das Fenster einzusteigen. Doch binnen weniger Monate war das Fenster nicht mehr nur die Bühne eines Theaters, sondern ein ganzer Campus. Ich erinnere mich noch gut an die herbstlichen Rituale in Yale unmittelbar nach Semesterbeginn, als die hübschen neuimmatriku-

lierten Studentinnen ihre BH's den Flammen opferten. Auf den Campus' der berühmten und großen Universitäten und in den Hippie-Vierteln wurde nonstop „Paradise Now“ gespielt. Instant sex konnte ähnlich wie instant coffee beliebig häufig zubereitet und konsumiert werden – «²⁹

Das „Theater der Grausamkeit“ **zwingt** den Zuschauer zur Aktion, den Betrachter, der vielleicht nur **konsumieren** möchte oder kann. Beides aber: **Zwang** - auch sanfter Zwang - und **Konsum** lassen ein freies Spiel unmöglich werden. Das Ensemble, das sein Publikum zu etwas zwingen möchte, dreht den Spieß nur um, macht aus Jäger den Gejagten, aus dem Exhibitionisten den Voyeur.

Darum spricht Jan Kott auch von einem „unmöglichen Theater“.

Ich kann das Spiel nicht zwingen – und einfach seine Form zerstören.

Das Living Theatre verkündete Gewaltlosigkeit und Anarchie, - und bediente sich der Methoden des „Theaters der Grausamkeit“. Derartige Revolutionen scheitern an ihrer inneren Structur- und Formlosigkeit, wobei dann schließlich nur noch eine Structur übrigbleibt, die des Zwanges und der Unfreiheit. Ich kann meine Aufbrüche nicht mit Gewalt durchsetzen, wenn die Zeit dafür noch nicht reif ist – oder meine Ideen sind von kurzer Dauer und erfrieren wie die ersten Frühlingsblüten im Frost³⁰.

Haight Ashbury in San Franzisko³¹ oder Christiania in Kopenhagen sind Beispiele dafür. In Christiania, einem großen ehemaligen Kasernengelände mitten in Kopenhagen, schuf man eine Blumen- und Phantasiegesellschaft, einen Ort ohne Polizei und andere gesellschaftliche Repressalien. Doch in diesen Freiraum implodierte sehr schnell die gesellschaftliche Wirklichkeit der Umgebung, gegen die sich Christiania nicht zu schützen wußte. Und so wurde in nur kurzer Zeit aus dem Paradies einer der kriminellsten Orte Kopenhagens, was die Zahl der Diebstähle, Vergewaltigungen und des harten Drogenhandels angeht. Ein Freiraum war geschaffen worden, in den jedoch aufgrund einer fehlenden eigenen inneren Structur die Structur der Außenwelt um so schneller implodieren konnte³². Die Polizei und das Gesetz waren vertrieben, doch es dauerte nicht lange, da zeigte sich das, was Polizei und Gesetz noch nötig macht. Wie bei einem Organismus ohne Immunsystem konnte die Virulenz der Außenwelt ihre Krankheit um so mehr dem ungeschützten Raume übertragen.

Wir brauchen Utopia, und wenn Experimente wie das Living Theatre oder Christiania an ihrer Structurlosigkeit und inneren Unreife gescheitert sind, so liegt das bisweilen an unserer Unfähigkeit, den gesamten gesellschaftlichen Zusammenhang und Mechanismus zu durchschauen in einem Grunde, der in uns selber liegt. Denn wenn ich mich an einem Tabu stoße oder weh getan habe, so muß ich daraufhin erst versuchen, dieses Tabu vorsichtig abzutasten, zu erfassen und zu begreifen; und erst, wenn ich es wirklich erfasst und durchschaut habe, kann ich beurteilen, ob es noch sinnvoll ist und damit seine Berechtigung hat, oder sinnlos - und damit aus dem Weg geräumt werden kann.

29 Jan Kott, Das Ende des unmöglichen Theaters; in: Theater 1980, Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“, Seelze 1980, S. 138 - 143, hier S. 138f.

30 vgl. Peter Hacks, Das Arboretum; in: Die Maßgaben der Kunst, Gesammelte Aufsätze, Düsseldorf 1977, S. 214ff., hier S. 236

31 s. Gene Anthony, Sommer der Liebe, Haight Ashbury in seiner großen Zeit, Volksverlag Linden 1982

32 vgl. Mat. 12, 43 - 45; Luk. 11, 24 - 26

Ich darf nicht vergessen, daß Tabus und Grenzen nicht nur einengen und versklaven können, sondern unter Umständen auch Schutzbedürftiges schützen können – und daß, wenn ich mich in einem gesellschaftlichen Gebäude befinde und ein Tabu wegräume – ob sinnvoll oder nicht sinnvoll – dieses Tabu vielleicht einen tragenden Balken oder eine tragende Wand des gesellschaftlichen Gebäudes darstellte, und ich, solange ich mich noch in diesem Gebäude befinde, von den herabfallenden Trümmern begraben werden kann. Dionysos zerstört des Pentheus Haus, das Gebäude seines Staates und läßt den Palast zusammenkrachen. Aber er tut es nur auf der Bühne.

» Die Geschichte der Blumenkinder und des Viertels Haight Ashbury in San Francisco ist allgemein bekannt. Ich besuchte dieses Viertel in den ersten Wochen des „Paradieses“. Blutjunge Mädchen in weißen knöchellangen Leinenkleidern, wie Zigeunerinnen mit Ketten umwickelt, Bransoletten an den nackten Füßen, verteilten Blumen an die Passanten. Die Jungen schenkten Kräutertees ein. Der Blumenduft vermengte sich mit dem süßlichen, faden Marihuana-Rauch. Es war wie in den „Bakchen“ des Euripides, wenn die Mänaden im dionysischen Ritus den jungen Ziegen und Lämmern die Brust gaben, während von den Thyrsos-Stäben dicker goldener Honig rann.

Doch das Vorführen der Apokalypse bleibt nicht ungestraft: die Apokalypse endet mit Mord und Gewalt. Wie in den „Bakchen“ endete auch das Paradies in Haight Ashbury. Binnen weniger Monate wurde Haight Ashbury zum düstersten und unheimlichsten Stadtteil von San Francisco. Das Heroin hatte das Marihuana verdrängt, die Jungen, die vor kurzem noch die durststillenden Kräuteraufgüsse serviert hatten, waren zu Zuhältern geworden, die ausgehungerten Blumenmädchen verkauften sich billig und hastig.

Die Apokalypse kann man im Fenster aufführen, aber vor dem Fenster liegt stets die reale Welt, in der es weder für ein Paradies noch für eine Apokalypse Platz gibt. Selbst dann nicht, wenn das Fenster aus dem grünen Campus oder aus einem ganzen Stadtviertel besteht. Die Mafia und „Nark“ (Agenten zur Bekämpfung der Drogensucht) übernahmen gemeinsam die schreckliche Kontrolle über das Paradies der „Blumenkinder“.

Es gab noch ein zweites Ende des „Fensterparadieses“, weniger spektakulär und tragisch, dafür um so endgültiger. Das „Fensterparadies“ verwandelte sich in die Schaufenster der großen Warenhäuser. Die von den Massenmedien kolportierte und verflachte „Gegenkultur“ wurde, der sozialen und politischen Revolte entkleidet, zum Verkaufsobjekt, sie wurde vermarktet wie jede andere Ware. «³³

Die Gefahr der Sehnsucht ist die Verletzung des Mysteriums. Jede Art von Revolution beschwört darum auch die Vergewaltigung, die faschistische Penetration, die dort Wüstenräume schafft, wo zuvor unter der Kultur das blühte, was der mit Blindheit, d.h. der mit sich selbst geschlagene Faschist nicht anerkennt. Ein Wüstling ist nur fähig zu grausamen und in der Wirkung zutiefst traurigen autistischen Handlungen. Das Schöne liegt offen zu Tage, ungeschützt und der Verletzung preisgegeben. Doch der Hauch alles Lebendigen und sein Charme erreicht den Tauben nicht.

Wenn das Theater eine Kulturform ist, in der eben das offen zu Tage treten kann, wofür unsere Augen in der Regel blind sind, dann ist die Destruierung dieser Form genauso schlimm wie unsere Blindheit. Wir tun uns schwer mit dem kultischen Geheimnis in der Kunst. Ein Bild wird dadurch nicht zur Wirklichkeit, indem ich seinen Rahmen abmontiere. Das ist das schlechteste an magischem Verständnis, was es gibt. Das Geheimnis liegt im Zeichen selbst. Der Dadaist erhöhte alles zur Kunst. Wir aber erniedrigen das Erhöhte. Yale hatte Kunde, doch Berkeley war schon Pein.

33 Jan Kott, „Das Ende des unmöglichen Theaters“, in: Theater 1980, .., Seelze 1980, S.139f.

2. DIE LEHRE VOM HAUS

Jede Krankheit ist individuell, und die Erfahrung einer kranken Welt liegt an der kranken Einzelseele, und doch hat die Krankheit etwas, das uns allen gemeinsam ist. Der Gott der Heilkunst war den Griechen auch der Gott der Form, der Gott der Musen und der Verwundung durch die Seherkunst und – in seiner Umkehrung – der Gott der Pest. Aus den archaischen Räumen der Nacht, dort wo die Furcht zu Hause ist, von seiner Mutter Leto geboren, stieg er empor zu jener Helle seiner apollinischen Schönheit, in der wir ihn heute noch verehren. Wir wollen nicht vergessen, daß ausgerechnet jener Gott der strengen Form der spielende Olympier ist¹. Seine Attribute sind die Leier und der Bogen². Auf diesem Strang der Sehne angestrengter Gegensätzlichkeit schwingt die Musik von Sehnsucht und von spielerischer Süße. Eingebunden in die Form greift dieser Gott in die Sehnen und Saiten unserer Brust und spielt auf dem Instrument, das Hermes aus dem Knochenkörper einer gepanzerten Schildkröte gefertigt hat. In diese Spannung hat er unsere Saiten eingespannt und macht Musik oder schießt Todespfeile ab. Mag sein, daß die Flucht vor der Form die Angst vor Apoll ist und der Mangel an Bereitschaft, seinen schwierigen Gesetzen stand zu halten.



Kein Gebäude läßt sich ohne Energie errichten, – keine Spannung ohne Gegenspannung halten³. Die gegenstrebige Fügung erst verleiht der Leier und dem Bogen ihre Form. Die kulturschaffenden Kräfte der Antike waren Dionysos und Apoll. Beide waren sie die Götter über der obersten kulturellen Institution des Abendlandes: über Delphi⁴. Dionysos regierte in der Zeit des Sterbens und Schlummerns (Winter), Apoll in der Zeit des Aufblühens und Fruchtetragens (Sommer). Die Ambiguität ihres Wesens ist dabei ineinanderübergehend, sind sie beide doch nur Pole des einen Mysteriums, vor dem sie uns als Kräftepaar erscheinen, als Pole ihrer Wirkungsweisen. Dort, wo der Eros dieser Spannung bricht, bricht auch das Mysterium. Wir wissen nicht völlig exact, wo diese Pole liegen, sie sind beweglich, wie die Pole des Erdmagneten, die sich auch nicht genau mit der Planetenachse decken. Die eine Gottheit gibt der Spannung Form, die andere den Rausch der Spannungsüberbrückung. In diesem Spiel von Spannung und Entspannung liegt ihres ganzen Eros Kraft verborgen. Bricht die Polarität dieser Götterfreundschaft, geht das Leben zum Tod, und die Institution des Mysteriums hat keinen Ort. Delphis Schoß, zwischen den beiden Bergeshäuptern⁵, bleibt verschüttet.

1 s. dazu auch Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (ed.), Terror und Spiel, Poetik und Hermeneutik, Band 4, München 1971; Walter Burkert, Mythisches Denken, in: Hans Poser (ed.), Philosophie und Mythos, Berlin 1979.

2 Erinnt sei an die Wortbedeutung von ἀείδω (aeido); s. Teil C, Kap. 2.2., S.100ff., hier S.104

3 s. Teil B, Kap. 2. a), S.52ff, insb. S.54f. und Kap. 3, S.68ff.

4 δελφύς (delphýs) heißt Schoß, Gebärmutter, und Leibes frucht.

5 vgl. Euripides, Bakchai, V. 306 – 309 (s. Kap. 1, S.137ff., hier S.139, Anm. 11)

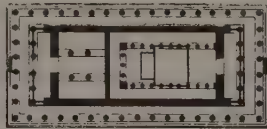
2.1. ARCHITEKTUR UND GEBET

„Gute Kunst“ liegt nicht bei den Fanatikern von Spannung und Zerspannung, im Tod der freien Schwingung, ihrer inneren Beweglichkeit und Offenheit zur Re-sonanz, sondern am „rechten Ort“, der **passend** ist und **ange messen** dieser Spannung im Spiel von Gottes heiligem Geist als Erhöhung über dem Pro fanen.

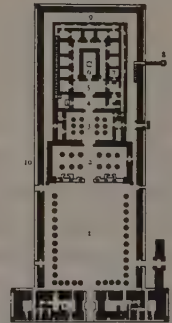
Fanum <lat.> ist das Heiligtum.

Das Heiligtum des Gottes ist ein unbetretener Ort, ein leerer Raum, ein Freiraum, dem er innewohnt. Wo immer menschlicher Kultursinn diesem Gott ein Haus zu stellen suchte, einen Ort des Daseins auf der Erde unter Menschen, blieb das Allerheiligste, das Zentrum dieses Hauses leer. Es ist die Stille, das Unberührte, Ferne, das dem Gotte Wohnung war. Schon die Natur mit ihren Höhlen, Bäumen, Wäldern, hohen Bergen war das Heiligtum des Gottes. Quellen, Täler und andere abgelegene Orte konnten seine Gegenwart ertragen. Doch wo sein Leben Zelt sucht bei den Menschen¹, Wohnstatt, Haus und Heiligtum, da mußte diesem leeren Raum ein Ort gegeben werden. Ein Gott ist frei, Gott selber ist die Freiheit und läßt sich darum nicht einsperren. Soll er bei den Menschen wohnen, so sucht er nach dem weißen Zelt, nach dem unbetretenen, freien „weißen“ Raum, als der Summe aller Möglichkeiten von Unendlichkeit und Freiheit.

Die Architektur schafft hier im Innenraum Symbole der Unendlichkeit. So ist in Gottes Zelt das Innenzelt², im Tempel ist die Cella mit dem Vorhang³ oder der heilige Schrein⁴.



5



1 Hof, 2 Vortempel, 3 Säulenhalle, 4 erster Vorraum, 5 zweiter Vorraum, 6 Allerheiligstes, 7 Kiosk, 8 Brunnen, 9 innerer Umgang, 10 Umfassungsmauer.

Manchmal wurde dort im Innenraum auch etwas aufbewahrt, etwa die Bundeslade mit den Schaubroten in Jehovas Tempel in Jerusalem, doch war das Allerheiligste im Zentrum großer Kunst und Prachtentfaltung selbst zumeist ganz schmucklos. Der Gott bedurfte keines Schmuckes, und kein Schmuck hätte ihm genügen können.

Was bedeutet das ? Wozu diese Krypta ?

Die Natur liebt es sich zu verbergen.

Des Gottes Ratschluß bleibt ein Buch mit sieben Siegeln⁷.

1 inszenieren = in Szene setzen [σκηνή (Skené) = das Zelt]

2 vgl. Hebr. 9, 3; 2. Mose 25, 17-22; 26; 33, 7ff.

3 im mediterranen Raum

4 im ostasiatischen Raum, insbesondere im Shintoismus

5 Grundriss des Parthenon, 447-432 v. Chr. auf der Akropolis von Athen erbaut

6 Typ eines ägyptischen Tempels: Horustempel von Edfu

7 Off. 5, 1ff.

Der menschlichen Erkenntnis und der Erfahrung in der Zeit der Welt sind immer wieder Grenzen der Endlichkeit gegeben.

Darum selig, die arm sind im Geiste⁸, – selig, die bescheiden sind im Denken.

Bescheidenheit ist eine Wahrung und Wahrnehmung der einzelnen Persönlichkeit, eine Erfüllung der eigenen Identität – und damit das wirkliche Erkennen und Anerkennen der Grenzen des eigenen Vermögens. Ein rechtes Denken ist daher ein Denken, das im Inne werden dieser Eigenschaften – in der Bewußtheit seiner selbst – sich selbst – dem Denken und der Kraft des Denkens – angemessen ist; – und nur deshalb weiß es sich harmonisch in die Gesamtheit menschlichen Erlebens und in den Kosmos rück- und einzuflügen. Vorschnelles magisch denkendes Erfassen-Wollen trägt Wüste in das Heiligtum. Jede Art von Esoterik läßt den Raum der Leere schwinden. Mystizismus spinnt sich selber ein, anstatt zu eröffnen. Symbole verkommen ihm zum Schema⁹. Magie und Esoterik erfahren die Welt nach Rezepten, die es in Wirklichkeit nicht gibt, und die den Irrungen der Totalreflexion an den Sphärenübergängen unseres Seins erliegen¹⁰. Krebsartiges Denken wird zum narzißtischen Monolog. Selbstzweckhaft wie Onanie ist es der zwanghafte Versuch, die Erkenntnis über ihren eigenen Bereich hinauszuführen. Doch ichbezogen wie sie ist, bleibt sie auch unfruchtbar wie Onanie.

Eine Art von Keuschheit liegt über der Architektur des Mysteriums, ein rechtes Innehalten an dem Ort, wo man sich verläßt. Problematisieren ist ein Mangel an Vertrauen, ein Einbruch in den Ort des sich Verlassen-Könnens, ein Weiter-Denken dort, wo nur der Glaube hilft.

Sisiphus, der Klügste aller Menschen, der am schärfsten zu denken Verstehende der Sterblichen, der im Bewußtsein seiner Klugheit die Götter herauszufordern wagte, wurde von diesen dazu verdammt, im Hades ewig weiter seinen Fels zu wälzen, ohne das Problem (πρόβλημα <problema> = Felsen) jemals zu lösen¹¹.

In einer Zeit, in der es keine Geheimnisse mehr gibt, in der das Denken erbarmungslos vorzudringen scheint in jeden Raum, erstirbt das Schweigen und der Raum der Stille, die Leere und die ungeheure Spannung, die darinnen liegt. Eine neue Art von Wüste wird geschaffen. Doch sie ist tot, mechanisch erstickt und stumm.

Die Bescheidenheit des inneren Raumes war seine Nüchternheit, und diese Nüchternheit entsprach der Nüchternheit im Denken¹².

Das Göttliche ist nicht nur unberührt, es ist auch unberührbar, zieht es sich doch zurück vor der Begrenzung unseres Geistes. Παρθενών (Parthenón) war das oberste Heiligtum Athens, der Jungfräuliche; der Athena Parthenos gewidmet, der jungfräulichen Athene. Das Prinzip der Kunst und der Vernunft ist unberührbar, auch wenn selbst andere (auch als göttlich angesehene) Prinzipien versucht haben es zu vergewaltigen – Athene bleibt jungfräulich.

8 Mat. 5, 3

9 s. dazu Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, <125> vgl. auch 2. Petr. 3, 16

10 vgl. Off. 2, 18–24

11 s. Albert Camus, Le Mythe de Sisyphus, Paris 1949

12 vgl. 1. Petr. 4, 7; 5, 8

Das Göttliche ist unberührbar, das ist der Sinn der Jungfräulichkeit, und darum auch das dem Verstande nur so schwer zugängliche Mysterium der unbefleckten Empfängnis. Die Etymologie von Παρθενών (Parthenón) steht in einer ausgesprochen schwierigen - oder besser gesagt: „anspruchsvollen“ - Spannung.

παρθενών (parthenón) = das Jungfrauengemach

Παρθενών (Parthenón) = Tempel der Athene παρθένος

παρθένος (parthénos) [aus παρθένος] = Jungfrau, Mädchen, junge Frau; jungfräulich, keusch, rein

[vgl. *virgo* <lat.> = Jungfrau

πτόρθος (ptóρθος) = Zweig, Sprößling, Trieb

εὐθενής (euthenés) = blühend, strotzend, üppig

εὐθενέω (euthenéo) = sich in gutem Zustand befinden, gedeihen, an Macht wachsen, blühen

εὐθύς (euthýs) und ἰθύς (ithýs)¹³ = geradeaus gerichtet, richtig, gerade, aufrecht, gerecht

<aus εὖ (eū) gut, wohl, tüchtig, recht, glücklich und τίθημι (títhemi)>]

παρθένος bildet sich aus den Wurzeln πάρ (pár) und θένος (thénos) von τίθημι.

τίθημι (títhemi) [w. *dhē* setzen, vgl. lat. *facio, fēci, factum* machen, zeugen, erzeugen, got. *gadēds* Tat, ahd. *tāt*, altind. *a-dhām* ich setzte (→Adam)]

= 1. setzen, stellen, legen

a. zuteilen

b. anordnen, festsetzen, bestimmen

2. machen, schaffen, herstellen, bereiten, verursachen, veranlassen

παρά (pará) = 1. weg, ab, fort, jenseitig, über hinaus, daneben, vorbei

<vgl. Vorsilbe ΠΕΡ-, <lat.> per-, <nhd.> ver->

Nehmen wir diese adverbiale Bestimmung als Bedeutung des Präfix πάρ in παρθένος, so ergibt sich (verlegen wir uns nur auf den vordergründigsten Aspekt und nicht auf den auch schon jenseitigen und gesteigerten..) für „jungfräulich“ rüde ausgedrückt die Bedeutung: „daneben gefickt (→facere)“ = nicht gef.., nicht begattet.

Doch ist die praepositionale Bedeutung von παρά weitergeführt.

παρά (pará) = 2. a) bei, neben; zur Angabe des Urhebers, besonders bei Verben des b) in der Nähe, an der Seite \ Empfangens

πάρα (pára) = πάρεστιν (párestin) zu páρειμι (páreimi) <εἶναι (eínai) = sein>

= 1. er-sie-es ist dabei oder anwesend, – wohnt bei, – nimmt teil, – steht zur Seite, – steht bei

2. er-sie-es ist gegenwärtig oder erschienen, – steht zu Gebote, – findet sich an einem Orte ein, – findet statt (τὸ παρόν = das Vorhandene, die Gegenwart; τὰ παρόντα = gegenwärtige Zustände, Besitztum)

3. es ist möglich, es ist tunlich, es ist erlaubt, es steht frei

» Wann immer du mich rufst, ich bin bei dir ... «¹⁴

Das Göttliche ist unberührbar, und nur das Unberührte kann das Göttliche (er)fassen¹⁵.

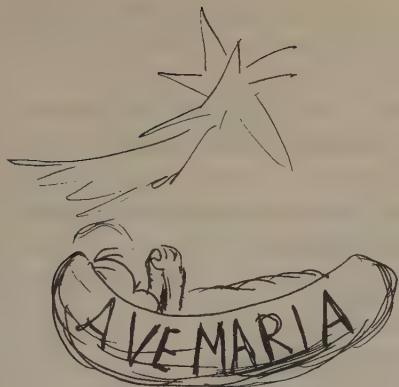
¹³ vgl. Aischylos, Die Eumeniden, V.737f.:

ATHENE: „Dem Männlichen – bis auf der Ehe Band – gehört mein ganzes Herz.“

vgl. auch Teil C, Kap. 2.2., S.100ff., insb. S.102ff.

¹⁴ Ps. 91 (90), 15

¹⁵ Nach tschechischer Spruchweisheit fällt ungeküssten Mädchen sehr viel ein. Die Negation dieser (auch im Manne) „weiblichen“ Empfänglichkeit (wenn sie nicht stattfindet) finden wir in der antiken Auffassung von der Hysterie. Diese wird verursacht durch die unbefriedete, im Körper heftig auf und ab tanzende, nach Samen und Begattung suchende Gebärmutter (hysterón = die Gebärmutter). Das bringt die Harmonie des Körpers und der Seele durcheinander. Hysterische Personen sind auch im Märchen sehr gefährlich.



Darum inkarniert sich das Göttliche unbefleckt auf diese Erde – in das Haus – in den Stall – in die Behausung – in die Höhle – in die Grotte.

Nur das Innwerden (die Bewußtheit) dieser Eigentümlichkeit der Fähigkeit den Kosmos aufzunehmen bewahrt uns auf dem Weg zur Meisterung der Eigenschaften vor Denk- und vor Verhaltens-fehlern.

Die Weisen folgen diesem Stern und huldigen dem Kind der Unschuld,

das sich in der Jungfräulichkeit auf dieser Erde eingefunden hat¹⁶.

Das Zentrum der Lehre ist und bleibt die Leere: Absichtslosigkeit, Erleuchtung, Offenheit, **zweckfreie** Anschauung — auf diese Art und Weise geben wir die Antwort auf die „positivste“ Aussage, die es geben kann: Es sei!

Das Dionysos - Theater in Athen ist dem Dionysos eleutheros gewidmet.

ἐλευθερος (eleútheros) heißt: edel, frei, beim Volk, befreiend¹⁷

Bereits Platon gibt in seinem Höhlengleichnis¹⁸ die Metapher auf die Welt, so wie wir sie erleben. Wir leben in der Welt der Schatten, das Mysterium ist für uns in dieser Welt nicht zu erfassen. Wir können uns kein Bild machen, daher sollen wir auch kein Bildnis machen – auch in der Liebe nicht.

Schon für Parmenides leben wir in einer Welt der Masken; alles ist Trug und Sinnestäuschung. Doch im Zentrum dieser Welt steht wieder dieses eine „Sein“¹⁹.

In dieser Spannung steht die Kunst und steht auch die Theaterkunst²⁰.

Denn das Mysterium ist Leere, – ist bildlos, – ist die Negation des Bildes, – das Urbild, das nur als Urbild ist, und von dem wir folglich keine Bilder haben, die Urbild sind. Unsere Welt ist „Schatten“, bildlich, abbildhaft, maskenartig.

Der Auszug aus Ägypten war ein Auszug aus der Welt der Bilder²¹. Der Weg zum Urbild ist bilderlos, abbildfeindlich²² und damit kunst- und künstlerfeindlich²³.

Gleichzeitig aber ist das Urbild als Idee des Guten bildend. Es ist „positiv“, es stiftet, **setzt** (ponere = setzen)²⁴ und steht somit im Gegensatz zu der Verwerfung.

Doch wird der Weg zurück zum Urbild durch Ver - bildung aufgehalten, denn Bilder von der Welt führen im Übermaß nicht zu der Welt.

16 Matth. 2, 1 – 12

17 Die Römer setzten den Dionysos dem altitalischen Fruchtbarkeitsgotte Liber gleich. liber = frei

18 Platon, Politeia, 514 A ff.

vgl. auch 2. Mose 33

19 Parmenides von Elea, fr.2 und fr.6

20 s. z.B. Pedro Calderón de la Barca, La vida es sueño (Das Leben ist Traum)

21 2. Mose = Exodus

22 vgl. Ex. 32

23 vgl. Platon, Politeia, 595 A ff.

24 vgl. τίθημι

Kunst und Kultur (für sie ist Welt = Bild) stehen in dieser ewigen Spannung: weltfliehend einerseits (d.h. in Richtung auf das Urbild) und weltformend andererseits, d.h. wirken wollend in diese Welt hinein²⁵.

Diese gegenstrebige Spannung aufrecht zu erhalten, - im Bewußtsein ihrer beiden Pole zur Wachheit aufzurufen, - darin liegt der Kunst-griff, die Fertigkeit der Kunst. (Nō im Japanischen heißt: Kunst, Fertigkeit)

Das Theater liegt dazwischen: es ist ganz Bild, ganz Maske, ganz in dieser Welt - und doch kann es Anteil haben am Bewußtsein der Idee.

εἶδος (eidos) = 1. Äußeres, Aussehen, Gestalt, Form
2. Urbild, Idee, Begriff

εἶδω (eido) [w. *Flid*, lat. *video*, ahd. *wizzan*]

- I. εἶδομαι (eidomai) = 1. gesehen werden, scheinen, erscheinen
2. sich den Anschein geben, sich stellen

- II. εἶδον (eidon) <Aor. zu ὁρᾶν> = 1. sehen, erblicken, wahrnehmen, besuchen
2. einsehen, erkennen, erfahren, erwägen

- III. οἶδα (oída) = 1. wissen, verstehen, kennen
2. sich auf etwas verstehen, können
3. gesinnt sein

Kunst ist also erkennen wollen zum wirken und wirken wollen zum erkennen.

Doch gleichzeitig ist sie absichtslos. Die Göttin der Kunst und Fertigkeit, die Göttin der Vernunft ist ja die jungfräuliche Athene.

Was dem Menschen bleibt zwischen Wille und Absichtslosigkeit dem Göttlichen gegenüber als deren Verschmelzung ist die Anbetung.

Über Wirken wollen und Absichtslosigkeit steht noch ein größerer Impuls - die Liebe - „es ist gut“ -, als dess Ergebnis wir Kultur zu sehen haben.

» Διόνυσος: ὁρῶν ὁρῶντα, καὶ διδῶσιν ὄργια
Dionysos: Ich sah ihn - er mich, so lehrte er die Orgien «²⁶

- » 1. Wenn ich mit den Zungen der Menschen und der Engel rede, doch Liebe nicht habe, bin ich ein tönendes Metall oder eine klingende Schelle.
2. Und wenn ich Prophetengabe besitze und um alle Geheimnisse weiß und alle Erkenntnis, und wenn ich allen Glauben habe, daß ich Berge versetze, doch Liebe nicht habe, so bin ich nichts.
3. Und wenn ich all meine Habe austeile <zur Speise für die Armen>, und wenn ich meinen Leib hingebe zum Verbrennen, doch Liebe nicht habe, nützt es mir nichts.
4. Die Liebe übt Nachsicht; in Güte handelt die Liebe. Sie eifert nicht; die Liebe macht sich nicht groß; sie blüht sich nicht auf.
5. Sie benimmt sich nicht ungehörig; sie sucht nicht das Ihre; sie läßt sich nicht erbittern; sie rechnet das Böse nicht an.
6. Sie hat nicht Freude am Unrecht, freut sich jedoch an der Wahrheit.
7. Sie erträgt alles, sie glaubt alles, sie hofft alles, sie duldet alles.
8. Die Liebe hört niemals auf. Ob Prophetengaben, sie gehen zu Ende; ob reden in Zungen, sie werden aufhören; ob Erkenntnis, sie nimmt ein Ende.
9. Denn Stückwerk ist unser Erkennen und Stückwerk unser prophetisches Reden.
10. Kommt aber die Vollendung, wird das Stückwerk abgetan werden.
11. Als ich noch Kind war, redete ich wie ein Kind, dachte ich wie ein Kind, überlegte wie ein Kind; da ich aber Mann geworden, legte ich die Art des Kindes ab.

25 s. Ex. 25, 40

vgl. Otto Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949, S.64ff.

26 Euripides, *Bakchai*, V.470

12. Denn jetzt schauen wir durch einen Spiegel im unklaren Bild, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, so wie auch ich erkannt bin.

13. Jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei: das Größte von ihnen ist die Liebe. «²⁷

Kunst, die im positiven Satz sich unterwirft der Form, dem eidos - d.i. dem Begriff des Guten - d.h. **angemessen** sucht die Ähnlichkeit zum Urbild zu erreichen (im Verstehen zu erkennen, im Erscheinen zu gleichen), transzendiert die Maske, - wird vom Abbild zur Ikone. In der Orthodoxie ist die Ikone kein Heiligenbild, sondern ein heiliges Bild.

ὁράω(horáo) [Fopáiw, vgl. lat. **vereor**, ahd. **bi-warōn**, mhd. **ware, war** Acht, Obhut, Aufmerksamkeit, nhd. **Wahrheit, Gott bewahre !**]

= I. act. sehen 1. intr. sehend sein a. achten, aufmerksam sein, b. nach etwas sehen, nach etwas hingerichtet sein, liegen nach
2. tr. sehen, erblicken a. gern sehen, b. einsehen, erkennen, wissen, für jmd. etwas besorgen, c. ansehen

II. pass. gesehen werden, sichtbar werden, sich zeigen.

Die Wahrheit kleidet Bilder, Bilder kleiden Wahrheit - im griechischen Theater ist dieser Kult noch sehr bewußt. Die Religionen kleiden Larven; der hinter der Maske verborgene Schauspieler ist der Gott, das Bild des Mythos, den er spielt. Psychedelische Versuche, Mysterien und esoterische Schulen begegnen sich auf diesem Weg der Bilder, und diese ähneln sich so wie sie sich selber ähneln. Aus diesem Schatz der Bilder aber schöpft auch das Theater, um sie sichtbar jedermann zu zeigen, um das Verborgene, Verschlüsselte zum Bewußtsein emporzuheben - und die Verschlüsselung des Bildes damit aufzulösen.

Doch wo dieses nicht geleistet wird, wird Kunst zum Gefängnis, wird Bilderflut zur Qual. Artaud, gefangen in der Welt der Bilderformen, mußte diesen Zwang als Bosheit empfinden. Die Maske, die verdeckt, anstatt aufzulösen, verursacht Angst, Enge, Zwang und Gefangenschaft. Für ihn war das Theater wie die Pest.

» ... nicht deshalb, weil es ansteckend wirkt, sondern weil es wie die Pest die Offenbarung, die Herausstellung, das Hervorbrechen einer latenten Tiefenschicht an Grausamkeit bedeutet, durch die sich in einem Einzelwesen oder in einem ganzen Volk alle perversen Möglichkeiten des Geistes lokalisieren. Wie die Pest ist es die Zeit des Bösen, der Triumph der schwarzen Mächte, die eine noch unergründlichere Macht speist bis zur völligen Auslöschung. «²⁸

Artaud veröffentlichte diese Zeilen 1938, noch vor Ausbruch des zweiten Weltkriegs. Im dritten Reich vollzog sich tatsächlich das bis in die Überdehnung der Grenzen der Grausamkeit Mögliche und Statthabende in der Wirklichkeit, was Artaud als Regeln für das Spiel - das Bei - spiel, das Exempel - dieser Wirklichkeit formuliert hatte.

Auch Hitler, der Führer eines ganzen Volkes, war ein gefangener, gefesselter, veränderter und gescheiterter Künstler.

Die Bilderflut und der Auswurf nicht ins Lot gebrachter Ideen zerstörte nicht nur die Person, sondern ganze Völker.²⁹ Grausamkeit ist ein Krampf aus sich selbst herausgelöster Unfreiheiten, Form der Ödnis ohne stiftende Idee von **Heimat** und **Geheimnis**.³⁰

27 1. Kor. 13

28 Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1979: Das Theater und die Pest, S.32f.

29 Idee heißt Form. Hitlers Architektur hatte kein Gebet und keine Anmut, sie war aufgebläht und hohl.

30 vgl. u.a. Kenneth Clark, Glorie des Abendlandes, Reinbek bei Hamburg 1970, S.378f.

Das Ende der mittelalterlichen Pest in Europa war die Wiederentdeckung der Hygiene.

ὕγις (hygiés) [ὕ = altind. *su* und βίος (*Leben*), also ‚wohl lebend‘ (→ *Lebe wohl!*)]
= gesund, munter, kräftig; vernünftig, gescheit

ὕγιαίνω (hygiaíno) = wohl leben, vernünftig sein (harmonisch sein³¹), genesen, bei
gesunden Sinnen sein, bei Verstande sein, gesund sein

ὕγεια (hygéia) = die Gesundheit (im obigen Sinne)

Ἑγεία (Hygéia) = Tochter des Asklepios (Gott der Heilkunst)

Ἑγεία war außerdem wiederum Beiname der Athena Hygéia, Tochter des obersten
göttlichen Prinzips, Göttin der Vernunft, Beschützerin der Künste.

Das Prinzip der **Vernunft** wirkt der Isolation durch die Bilder entgegen.

νόος (nóos) auch νοῦς (nûs) [aus νόφος, vgl. got. *snurts* weise, ahd. *sinn* aus *senwo*]
= **Sinn** <Θ> nach innen>

1. als das Vermögen geistiger Wahrnehmung: Ein-sicht, Verstand, Vernunft,
Aufmerksamkeit, Rücksicht

2. als das Vermögen des Wollens: Gedanke, Absicht, Sinn, Zweck

3. als Empfindungsvermögen: Gesinnung, Sinnesart, Gemüt, Seele, Herz

ξυνός (xynós) [aus σύν *zusammen, mit* und νόος] = Teilnehmer, Genosse

Es ist tatsächlich der Unglaube (d.h. der Mangel an Liebe), der zur Isolation von der
Gemeinsamkeit und zur Gefangenschaft der Bilder führt. Denn zwanghaftes und
krampfhaftes Denken führt zur krankhaften Bilder- und Ideenflut³². Der Schizophrenie
ist die Mitte verlorengegangen, die Einheit und die Bestimmung ihrer eigenen Person.
Das Zentrum der Stille, der ewige und unbetretene Raum ist verschüttet.

γαλήνη (galéne) ist die Meeresstille des Gemüts. Das Meer ist das Eine, das Ewige,
aus dem das Leben kommt. Dort endet jede Esoterik, jede Überspannung, jedes Bild
und jeder krampfhaftes Isolationsversuch³³.

γαλήνη (galéne) [w. γαλ *glänzen*] = Stille, bes. Windstille, Meeresstille;
<→ Sonne, Licht³⁴> Heiterkeit, Ruhe
mild, sanft

Auch Dionysos kommt übers Meer³⁵.

Denn: Sei es selbst der Ruf zu den „Müttern“ in Goethes Faust³⁶, jenen konstruierten
Prinzipien der Materia, als dem Urgrund der Bilder und vielgestaltigen Erscheinungen,
- sei es der Gang durch die Hölle in Mozarts Zauberflöte³⁷ - sei es der reinigende
Gang durch Hölle und Fegefeuer in den mittelalterlichen Mysterienspielen, dieses
Purgatorium voller Schmerz, dem wir auch in Dantes **göttlicher Komödie** begegnen —
hinter diesen Höllen - und Paradiesen - liegt — ganz wie es die Architektur des
antiken Theaters auch ausdrückt: - hinter der Orchestra und Skene, auf denen gespielt
wird, und hinter dem Palast mit seinen Maschinen, Bühnenbildern und Prospekten —

31 harmonisch meint angemessen, am rechten Orte, gut
Ohne Liebe (Liebe zur Schönheit etwa) keine Harmonie. vgl. auch S.26, S.98, S.129

32 Sowohl Sisippos als auch der zuletzt an Syphilis erkrankte Nietzsche litten unter diesem Wahn.

33 Goethe siedelt an seinen Gestaden die Idylle von Philemon und Baucis an und läßt Faust dort
sterben. (Faust, 2. Teil, 5. Akt)

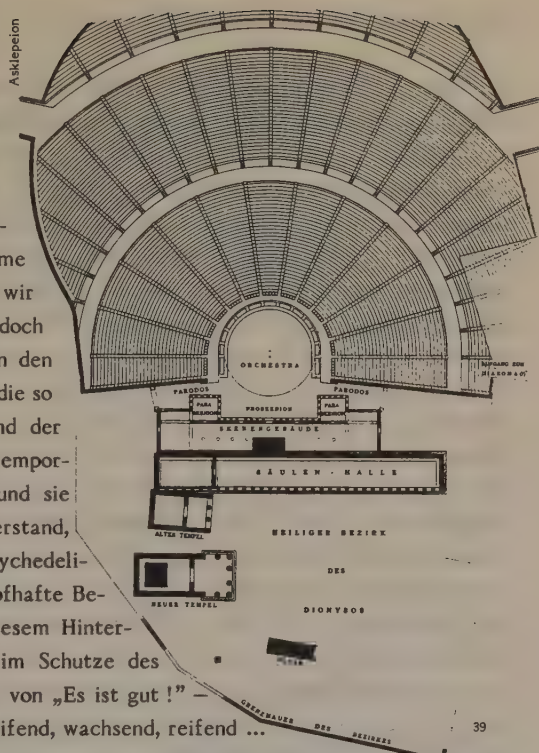
34 vgl. Georges Bataille, Der heilige Eros, Neuwied a.Rh. und Berlin-Spandau 1963, S.30: Rimbaud

35 vgl. Siegfried Melchinger: Das Theater der Tragödie; Aischylos, Sophokles, Euripides auf der
Bühne ihrer Zeit, München 1974, S.126ff.: Das Meer und die Sonne

36 V.6209ff. Der Bühnenvorwurf erinnert sehr an Schamanenreisen zur Urmutter im Zentrum der Erde.
Auch Grotowski inszenierte Faust als einen Schamanen. vgl. dazu auch Kap. 2.3. b), insb. S.179f.

37 Goethe und Mozart waren beide Freimauren.

liegt der heilige Hain³⁸, der unbetretene Ort, so sagt man; wir können ihn zwar nicht sehen, aber wir haben davon raunen gehört, und manchmal ist es, als wenn wir von dort wie von Ferne das Rauschen des sanften Meerwindes in den Blättern und Zweigen der heiligen Bäume vernehmen würden. Genaues wissen wir nicht. Doch dieser Wind ist es, doch dieser Wind und dieses Rascheln in den Blättern scheint es zu sein, das all die so verschiedenen Arten der Spiele und der Mysterien und der Bilder, die diese emporbringen, hat entstehen lassen – und sie beseelt. Dorthin reicht kein Verstand, kein Wissen, keine Technik, kein psychedelischer Kunstdünger und keine krampfhaft bewußtseinserweiterung. Doch vor diesem Hintergrund können wir spielen, frei – im Schutze des „Es sei!“ – geliebt, im zarten Kuss von „Es ist gut!“ – uns und die Welt immer mehr begreifend, wachsend, reifend ...



Wir sind gehalten durch das Sein, da wir sind, und Schauen es dennoch nicht, obgleich es in uns ist. ἐν καὶ πᾶν, hen kai pan, alles und eins, das Eine und das All, all-ein. Verborgen ist es durch die Bilder. Vor dem Gott im Tempel ist ein Vorhang.

Das ist auch die Bedeutung des Lettners in den mittelalterlichen Kathedralen, der sich bis heute noch als Ikonostase vor dem Hieraton in der orthodoxen Kirche erhalten hat. Wir können nicht dahinter schauen, wir können das letzte Geheimnis nicht verstehen; doch in der „Göttlichen Liturgie“ spielen wir davor und sind verzaubert vom Klang der Stimmen und der Lichter, in die das Geheimnis mit hineingeflochten ist. Und manchmal öffnet sich die Tür und ein Lichtstrahl dringt heraus zu uns oder wir hören Stimmen aus dem Verborgenen (der Schauspieler-Priester antwortet als Gottes Stellvertreter aus dem Hieraton); doch wann das geschieht, können wir nicht bestimmen; – oder wenn er selbst im festlichen Ornat heraustritt und uns segnet, – es kommt als Gnade und folgt immer seinen eigenen Regeln, die ebenso geheimnisvoll sind wie das Unsagbare selbst. Fordern können wir es nicht, doch können wir uns vorbereiten. Leichter Wind weht durchs Mysterium. „Der große Pan schläft“.⁴⁰

Der Vorhang im Tempel bewegt sich.

38 s. Siegfried Melchinger, Das Theater der Tragödie, .., München 1974, Tafel 1

39 Schematischer Plan des Dionysos-Theaters in Athen nach Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch; Das griechische Theater; Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater; Aalen 1966, Tafel 2

40 Georg Büchner, Leonce und Lena, 1. Akt, 3. Szene

2.2. DAS KLOSTER ALS BEISPIEL

Wie die Geschichte zeigt - oder bisher jedenfalls gezeigt hat - läßt sich das Bewußtsein der Liebe immer nur für kurze Momente aufrecht erhalten. Die Liebe braucht den Freiraum, ohne Freiraum kann sie nicht existieren, und darum implodiert ihr Bereich - auch im menschlichen Erleben - allzu leicht in Kürze, da es im wahrsten Sinne des Wortes eine Kunst ist, diesen Freiraum gegen die Zwänge aufrecht zu erhalten - ohne Zwang zu sein.

Die Architektur schafft hier ein Symbol der Abkoppelung - als Gegensatz zur Liebe und gleichzeitig als Schutzraum dieser Liebe: die Mauer.

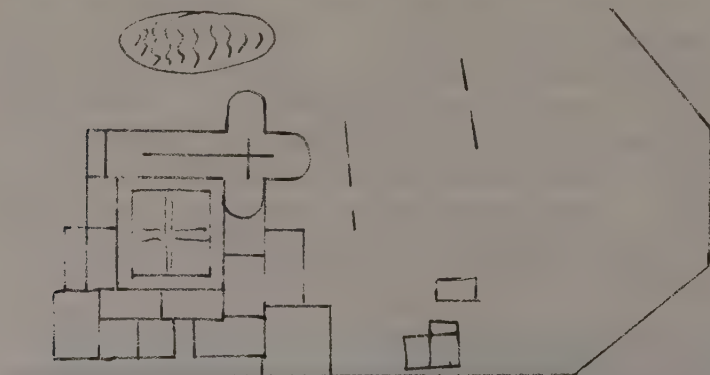
Nur die eigene Identität, die Fähigkeit Ja und Nein zu sagen, macht zur Liebe fähig. Die Liebe. Man stelle sich vor: Eine Blume. Gegenstand der Sehnsucht, - nach Schönheit, - nach Einfachheit, - nach Schlichtheit, - nach Bescheidenheit, - nach einer höheren Welt, die sich in unserer, - d.h. in der von unserem Sinn gegebenen - häufig wirren und grausamen Wirklichkeit nur schwer wiederfinden läßt.

Die menschliche Kultur kennt eine Jahrtausende alte Antwort auf die Notwendigkeit und das Bemühen, die empfindliche Schönheit der Sehnsucht und des „Niemandlandes“ zu schützen. Die Utopie findet ihren Freiraum hinter den Schutzmauern eines Klosters. Idee wird zur Form der Identität. Das Kloster ist abgeschlossene Form; es hat sich ausgeschlossen aus der Welt - auf ein Zentrum jenseits dieser Welt; - es ist umgeben von der Klostermauer. Hinter der Klostermauer erblüht der Klostergarten - ein kleines System hat sich abgekoppelt vom Supersystem und wahrt seine spirituelle und ökonomische Autarkie und Identität.

claustrum = der abgeschlossene Raum, der Riegel, das Schloß, der Verschuß, die Sperre, das Bollwerk

claudo = schließen, sperren, verschließen, versperren

Abgelegen wie es ist, in der Einsamkeit und Leere, ist es wiederum auf ein inneres Zentrum hin aufgebaut. Typischstes Symbol der abendländischen Klosterarchitektur ist neben der Kirche der Kreuzgang mit dem Kreuzgarten in der Mitte, um den herum sich die Wirtschaftsgebäude und Gemächer oder Zellen der Mönche siedeln.



Schematischer Plan der ehemaligen Zisterzienserabtei Alvastra in Östergötland/Schweden

Die Architektur eines Klosters ist zugleich auch der Ausdruck seines inneren Aufbaus und seiner Selbstbeziehung.

Menschen finden sich zusammen, brechen aus dem gewöhnlichen Alltag <- In diesem Sinne gebrauche ich das Wort „**abkoppeln**“ („Aufbrüche, die nicht scheitern“)¹ ->, – schließen sich ab und scharen sich um ein Allerheiligstes, um ein bis in das letzte nicht ausformulierbares Geheimnis, und jeder stellt das Zentrum seines Herzens und seiner unausgesprochenen Sehnsucht in die Mitte der gemeinsamen Kommunion, die Hingabe an Gott; und geradezu symbolisch, in der Mitte des Kreuzganges, um den sich die Zellen der einzelnen Mitglieder scharen, erblüht das heilige Wunder der Blumen und Heilkräuter; aus dem allerinnersten ihrer Konzentration, ihres Zusammenfindens zu einem Kreise, in Bibliotheken, Künsten, Wissenschaften und Handwerk, wird der Geist geboren, der die Kolonie und Zelle in die Umgebung strahlen läßt, in ständiger Fortentwicklung und Erneuerung der Kultur, in der Urbarmachung der Menschen und der Erde, zu einem Werk höherer Reife und Ernte. Eng verknüpft mit dieser kulturellen, religiösen und architektonischen Symbolik der Klöster ist ihre ökonomische Prosperität und Autarkie. Die Abkapselung und Ausrichtung auf höhere Ideale bietet ihnen zugleich Schutz und größere Stabilität in Entwicklungen, die z.T. Jahrtausende überdauert haben. Denn das Zentrum blieb trotz aller Anfechtungen erhalten und erneuerte sich immer wieder aus der Kraft der Idee, des entzündenden Logos, der immer wieder „Brüder“ und „Schwestern“ zur Gemeinschaft zusammenführte, kleiner Menschen Werk und Hände Arbeit einem höheren Gottesdienst zu unterstellen.

Die Form der Klostergemeinschaft ist uralte und in vielen Kulturen wiederzufinden. Sie ist über Christentum, Hinduismus (Ashrams), Buddhismus und Lamaismus, Taoismus und Teile des vom Buddhismus beeinflussten Islam (Derwische) verbreitet. Einsiedlerisch lebende Mönche (Monasterium heißt eigentlich Einsiedelei, Monachos = der Einsiedler, monos = das Eine; all-ein) finden sich im Kloster zu einer Kommunität Gleichgesinnter zusammen, zu einer Gemeinschaft, die versucht, gemeinsam zu leben und das in die Tat umzusetzen, was die Sehnsucht ihrer Seele ihnen verkündet. Diese Mitte – dieses Mysterium – ist auch das Zentrum des Klosters, hier liegt die Kraft der Verbindung und des Zusammenhaltes. Die Sehnsucht und das Geheimnis der Einzelnen wird dabei in einer gemeinsamen Sehnsucht und in einem gemeinsamen Geheimnis zusammengeführt, jeder gibt in diesem Zentrum und empfängt aus diesem Zentrum des inneren Schatzes. Ein Blumengarten blüht im Innersten, Heilkräuter und großes Wissen wird gepflegt und dort bewahrt, – Springquell oder Brunnen spenden Feuchtigkeit und Leben. Aus dieser Identität heraus, aus dieser Sammlung und Konzentration des Geistes, kann das Kloster in die Umgebung strahlen, – mit seinem Wissen, mit seiner praktischen Kunde und mit seinem Mysterium. Noch die Ruinen seiner Architektur bewahren über die Zeiten hinweg dieses innere Geheimnis. Dabei ist an Klöstern durchaus nichts Spektakuläres. Es ist die Leere, die einem dort begegnet, und die Bereitschaft zur Offenheit.

1 vgl. dazu Teil B, Kap. 4, S.72ff. und Teil C, Kap. 3.1., S.125ff.

Bestand haben und gewahrt werden kann diese Identität nur durch die Abkoppelung von außen, durch die Klostermauer rings um das Kloster, die die Stürme der Welt draußen hält und den Wechsel ihrer kurzlebigen Zeit. Hinter den Klostermauern können Blumen wachsen. Bis heute trägt jeder Mönch den Schlüssel zur Pforte in der Tasche und schließt das Tor vor der Außenwelt.

Leicht neigen wir heute (in einer Zeit der Formlosigkeit) dazu, diesen Formalismus vorschnell abzutun, doch gibt die weit mehr als 1000jährige - in Tibet sogar mehr als 2000jährige Geschichte und Erfahrung diesen Formen recht.

Regellosigkeit wird dort durch Regeln und Ordnung ersetzt, eine „geistige“ Mauer hält den Vorposten menschlicher Existenz im Meer der Unendlichkeit.

»
Denn derselbe Geist der in den Fugen
Und Toccaten atmet, hat einst die besessen,
Die des Münsters Maße ausgemessen,
Heiligenfiguren aus den Steinen schlugen.
Und noch vor den Bau- und Steinmetz - Zeiten
Lebten, dachten, litten viele Fromme,
Halfen Volk und Tempel zubereiten,
Daß der Geist herab auf Erden komme.

«²

Die Sinne und das Wesen der Menschen werden in der äußeren Welt nur allzu leicht abgelenkt und verdorben³ – hier hinter den Mauern, die diese Welt der äußeren, von unreifem menschlichen Geist gemachten Ablenkungen versuchen draußen zu lassen, erklingt die Stille - gehalten durch den Anruf: Ora et labora ! Bete und arbeite !

Diese beiden Komponenten finden sich als Konstruktionsprinzipien der Stimmung eines Klosters. Sie bilden auch ökonomisch seine Basis und sein Fundament:

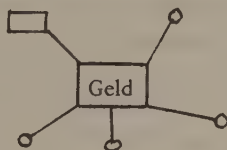
1. (nach außen) Die Abkoppelung: die Klostermauer, die Kloster, Wirtschaftsgebäude und Klostergarten umgibt, mit der die Gemeinschaft sich bewußt abgrenzt von der übrigen Welt und aufgrund anderer Strukturen ein internes eigenes System, das sich vom Supersystem unterscheidet, aufbauen kann. Die ökonomische Unabhängigkeit garantiert die geistige Unabhängigkeit. Und: Abkoppelung ermöglicht Freiheit in der Wahl des In-Systems und leichtere Systemverbesserung. Klöster sind in der Regel reich ! (Betteln, was bei einigen Orden und Religionsgemeinschaften als Zeichen und Übung der Demut gilt, tritt heute immer mehr in den Hintergrund.)

2. (nach innen) Die Ausrichtung auf ein höheres geistiges Prinzip und ein höheres geistiges Leben, das sich verbal im Sinne menschlicher Bemessenheit nicht mehr angemessen formulieren läßt. Diese **jenseitige** Ausrichtung unterscheidet die religiösen Gemeinschaften auch von eher Diesseits-bezogenen Kommunen und Produktionsgemeinschaften (Kibbuzim etwa oder anderen Kooperativen), deren Zentrum diese zumeist noch in klar umrissenen - meist gesellschaftsbezogenen - Ideologien zu verdeutlichen suchen.

2 aus Hermann Hesse, Orgelspiel (1937); in: Gesammelte Schriften, Bd. 5, Frankfurt 1968, S.761
H. Hesse widmet sich ausgiebig der Idee der Klosterformen in seinem Roman „Das Glasperlenspiel“.
s. Das Glasperlenspiel, Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften, Zürich 1942

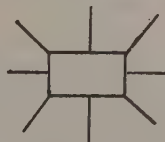
3 vgl. Teil C, insb. Kap. 2.1. und Kap. 2.2., S.89ff. und S.100ff.

Im normalen Wirtschaftsleben „draußen“, d.h. in den Büros und Fabriken etc. - überall dort wo Menschen zusammen an etwas arbeiten und zusammen etwas herstellen - und eben eine nicht unerhebliche Zeit ihres Lebens gemeinsam verbringen – entstehen diese Kommunitäten eher zufällig, ihr Verbindungsglied ist der Verkauf und Einkauf von Arbeit, welche in monetäre Größen umgerechnet wird. Die Zusammenarbeit der jeweiligen Gruppen wird durch Verträge geregelt, die sich inhaltlich prinzipiell an wirtschaftlichen Maßstäben orientieren und an deren oberster Stelle das Geld steht. Diese vom monetären Denken bestimmten Verträge bilden den Zusammenhalt der jeweiligen Kommunitäten; d.h. das Bindeglied - das Zentrum der Vernetzung weltlicher Systeme (beispielsweise auch eines modernen Theaterunternehmens) - ist und bleibt letztendlich Geld.



In diesem Medium liegt und kondensiert sich der Zusammenhalt und die Abhängigkeit der Arbeitsprozesse und Arbeitsabläufe. Würde diese finanzielle Quelle ausbleiben, würde das Unternehmen zusammenbrechen. Nach diesem Muster sind auch fast alle Theater aufgebaut, die als Produktionsgemeinschaften dem Einzelnen seinen privaten Profit und Lohn, als Bezahlung und Gegenwert der von ihm geleisteten Arbeit, garantieren.

Das abgekoppelte System ermöglicht eine andere innere Ausrichtung. Die Prioritäten in den menschlichen Bindungen werden nicht vom Marketing oder von anderen monetären Erwägungen bestimmt. Das Herzstück dieses Ensembles ist von einem anderen Geist, und dieser andere Ensemblegeist gibt eine andere Art des Zusammenhaltes, eine andere Stärke gemeinsamer Kraft, Souveränität und Identität⁴. Das Zentrum eines transzendierenden offenen Systems bleibt vorerst Geheimnis; es ist die Offenheit der Leere.



Das Kapital derart auf sich selbst zurückgeworfener Individuen im System der Offenheit kommt direkt aus dem Innersten der Transzendenz: Freiheit, Arbeit, Phantasie. Seine Zeichen: ora et labora, Meditation und Askese, d.i. Konzentration und Übung. Dabei schließen die Erwägungen der Besitzlosigkeit und Gütergemeinschaft innerhalb des Klosters kleinliche Besitzgier und jede Art von Geiz von vornherein schon aus, und so auch eine bestimmte Art von malignem, manischem und egoistischem Ehr-geiz. Doch was ist das, womit dann niemand geizt ? Was ist Ehre ?

⁴ vgl. auch Teil B, Kap. 2., insb. 2. a) und 2. b), S.52ff. und S.57ff.

Viele ökonomische und künstlerische Experimente zerstoßen und zerstißen gerade durch ein nicht aus-halten können von Spannung, durch ein nicht austragen können von Schweigen, durch ein nicht ertragen können von Verwundung und Geheimnis. Es wurde und wird kein Raum geschaffen, in die die ökonomischen und gesellschaftlichen Structures dieser Welt nicht einzudringen vermögen⁵. Es mangelt am Bewußtsein eines Zentrums und daher auch am Bewußtsein der Notwendigkeit, dieses Zentrum nach außen hin aufrecht zu erhalten, zu verteidigen und zu schützen.

Die Geschichte des Abendlandes ist die Geschichte der Suche nach einer kulturellen Identität. So wie Dionysos nach Theben kam, um sich an diesem Orte ein-zufinden, so ist das Christentum in Europas Denken eingeflossen um sich einzufinden bei Körper und Verstand, lebendigen Geist daraus zu machen. Das Revolutionäre an der christlichen Botschaft ist, daß es alle herrschaftlichen und irdischen Structures aufhebt und diesen widerspricht, daß es aber dennoch allen herrschaftlichen und irdischen Structures zum Trotze Jahrtausende überleben konnte, ja von diesen sogar mitgetragen wurde. Innerlich nahm es paradoxerweise keinen Schaden - kein Iota seiner Botschaft ging verloren. Bei aller Weltlichkeit und Macht und Unterdrückung war der Geist im Innersten von solcher Kraft, daß er die Pforten seines Aufenthaltes stets zu erneuern wußte. Ganz entscheidende Erneuerungsimpulse gingen dabei stets von den Klöstern aus. Auch das nachantike europäische Theater nahm in den Klöstern seinen Anfang, und darum ist diese Entwicklung für uns heute - auch unter diesem Gesichtspunkt - von besonderer Bedeutung⁶.

Im Jahre 529, als die Philosophenschule in Athen endgültig ihre Pforten schloß, sammelte der heilige Benedikt von Nursia (nach Zeiten der Einsiedlerei in einer Höhle bei Subiaco und verschiedenen kleinen Klostergründungen in derselben Gegend) zu Monte Cassino in Kampanien eine Mönchsgemeinschaft, die mit der von ihm geschaffenen Regula (Benediktinerregel) zur Keimzelle des Benediktiner-Ordens und des abendländischen Mönchtums wurde⁷. Die katholische Kirche verehrt ihn daher auch als Patron Europas. Ausgehend von Klöstern dieses Ordens begann sich im 8. - 10. Jahrhundert auch das Theater für Europa in festen Formen neu zu bilden. Einer der ersten Anfänge liegt dabei in dem heute nicht mehr existierenden Kloster von St. Gallen:

» Der St. Galler Mönch Notker der Stammler, Balbalus (840 - 912), ist der Schöpfer der lateinischen Sequenzen, also jener mittelalterlichen Kirchengesänge, die auf das Halleluja und seine Modulationen folgten. Die Sequenzen sind auch heute noch in der kath. Kirche üblich. Die bekanntesten sind: „Stabat mater“ oder „Dies irae, dies illa“. (..) Wiederum in St. Gallen war des älteren Notker Zeitgenosse Tutilo († 915) als Verfasser und Komponist von Tropen bekannt, mit denen bestimmte Partien der Liturgie durch umschreibende Texte erweitert wurden. Vermutlich stammt von ihm auch der Oster-Tropus, den wir in der ältesten Form in einer St. Galler Handschrift von etwa 950 besitzen und in dem wir den ältesten Spieltext für einen theatralischen Vorgang sehen dürfen ... «⁸

5 vgl. Kap. 1, S.137ff.

6 s. dazu u.a. auch Heinz Kindermann, Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980, S.9ff.

7 vgl. u.a. Julius Franz Tschudy, Frumentius Renner; Der heilige Benedikt und das benediktinische Mönchtum, St. Ottilien 1979

Raimund Tschudy, Die Benediktiner, Freiburg in der Schweiz 1960

8 Hans Knudsen, Deutsche Theatergeschichte, Stuttgart 1970, S.4

Notker Balbulus und Tutilo standen nur am Anfang dieses Neubeginns⁹. Bereits die karolingische Renaissance bereitete das vor, was die Hochzeit des Mittelalters und der Renaissance dem Abendland an Blüte brachte. Der Chor der himmlischen Kräfte <ordo virtutum> der Benediktinerin Hildegard von Bingen (1098 - 1179)¹⁰ dürfte als Drama auf einer heutigen Bühne allerdings nur äußerst schwierig vorzustellen sein, vor allem auch deswegen, weil es einer sehr hohen geistigen und spirituellen Bereitschaft bedarf, um diese religiösen Formen mit einem wirklichem Leben zu erfüllen¹¹. Die meisten der anderen noch erhaltenen Kirchenraum- und Mysterienspiele sind heute sowieso nicht mehr mit dem vollen Ernst ihrer didaktischen Intention auf die Vorstellungswelt unserer Phantasien zu übertragen. Sie bleiben Fastnacht.

Doch obgleich es für das Theater noch keine klassische Zeit war¹², entwickelten sich schon damals im Schoße der Religion die neuen Formen der europäischen Kunst¹³. Die Klöster aber - als die wichtigsten Keimzellen in der Institution der Transzendenz (der „Mutter“ Kirche, die der Kultur nicht nur der neue Schoß war, sondern auch deren Amme und deren Kindermädchen)¹⁴ - schufen eine ökonomische Form, die selbst auf der Grenze zwischen Maskenreich und Wahrheit schwebt. Es bleibt offen, ob sich daraus für das Theater wiederum neue und angemessene Impulse ergeben können.

Versetzen wir uns noch einmal in die geistige Welt Tutilos und Balbulus!; - versuchen wir die geistig-spirituellen und die ökonomischen Ideen jener Zeit für unsere Augen neu zu fassen. Die Erscheinungen einer späteren Degeneration sind dabei auch von Interesse (da wir aus Fehlern immer lernen können), doch wichtiger ist es, die historische Idee uns ersichtlich zu machen, die auch Notker und Tutilo erfasste:

Etwa zur gleichen Zeit und in der gleichen Kongregation ihres Wirkens entstand der berühmte St. Galler Klosterplan, den wir als Zeichnung der inneren Idee des Klosters zu verstehen haben¹⁵. Auch wenn nie ein Kloster in wörtlicher Interpretation dieses Idealplanes und quasi klösterlichen Prototyps oder Urbildes gebaut wurde, wollten seine benediktinischen Autoren doch erreichen, daß damit die Monastische Architektur im Europa Karls des Großen vereinheitlicht würde.

-
- 9 vgl. auch Hans Heinrich Borchardt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935, S.5ff.
Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Bd. I, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957, S.228f.
- 10 Hildegard von Bingen gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der europäischen Zivilisation und Kulturgeschichte. Ihre Erziehung wurde schon früh der Reklusin Jutta von Spanheim in der Benediktinerabtei auf dem Disibodenberg anvertraut. Selbst zur Äbtissin gewählt gründete sie zwei weitere Klöster (bei Bingen und Eibingen). Zugleich Theologin, Naturkundlerin, Äbtissin, Ärztin und Dichterin - verbanden sich bei ihr bald schon hohe Autorität und hohes Ansehen. So wurde sie als Reformatorin der vom Verfall bedrohten Kirche selbst vom Papst schon zu Lebzeiten als die größte Prophetin und Sibylle ihrer Zeit anerkannt. Aus ihrem reichen Wirken sind uns heute erhalten: medizinische, Naturwissenschaftliche und theologische Schriften, die Beschreibungen ihrer Visionen, Buchmalereien sowie geistliche und musikalische Werke, darunter auch dramatische Spielvorlagen.
- 11 s. Mat. 26, 41 und Mk. 14, 38
vgl. dazu auch Teil C, Kap. 2., S. 89 - 125
- 12 vgl. Teil A, Kap. 5., S.33ff. insb. Abschnitt c., S.41ff.
- 13 „In Gegenwart Karls des Großen wurde ein geistliches Spiel in größtenteils niederdeutscher Mundart aufgeführt, dessen Verfasser der Abt Angilbert war.“
Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. I, München Wien 1967, S.37ff.: Ursprung des Drama im Gottesdienste, S.44, 45ff.: Erste Entwicklung der Schauspielkunst, hier S.45
- 14 vgl. u.a. Kenneth Clark; Glorie des Abendlandes; Von den Gedanken, Bauten, Büchern, Kunstwerken unserer Zivilisation; Reinbek bei Hamburg 1970, S. 47 - 75, S. 77ff.
- 15 Er entstand zwischen 820 und 830 im Kloster auf der Bodenseinsel Reichenau und war dem Abt Gozbert von St. Gallen (816 - 836) gewidmet.

» Der St. Galler Klosterplan entstand auf dem Höhepunkt einer Suche nach kultureller Einheit, die wie ein roter Faden durch das ganze karolingische Zeitalter lief. Der Plan war in gewisser Hinsicht sowohl Ursache als auch Endergebnis eines einzigartig intensiven Bestrebens in der Geschichte des Abendlandes. Er war Teil eines bunten Gewebes intellektueller, politischer und religiöser Vorstellungen, die sich für kurze Zeit unter Karl dem Grossen zu einem enggewebenen Teppich verdichteten und mit Bildern voll dramatischer Durchschlagkraft die künftige Entwicklung Europas und des Abendlandes prägten. «¹⁶

Die gemeinsame Grundlage in diesem Gewebe bildet, wie bereits angedeutet, die Entstehung und das Fussfassen des Christentums im Abendlande. Von Kaiser Konstantin im Jahre 325 als die führende Religion des römischen Reiches anerkannt, musste der neue Glaube gegen Angriffe von Seiten des Staates, der ihn einzig für politische Zwecke benützen wollte, und gegen alle Tendenzen, die ihn durch innere Spaltungen zu schwächen drohten, verteidigt werden (Häresien wie der Arianismus, der Donatismus, der Pelagianismus und die wachsende Verschiedenheit der klösterlichen Regeln)¹⁷. Der Kirche gelang diese Verteidigung auf zwei Arten: einerseits durch die Einführung von nationalen Synoden, die die Abweichungen von der Doktrin eindämmen sollten, andererseits durch das Errichten einer administrativen Struktur parallel zu derjenigen des römischen Reiches. So konnte das Christentum als eine traditionelle Macht jene Lücke füllen, die durch den Zusammenbruch des römischen Staates entstanden war. Dieser Übergang wurde in einem 300-jährigen Prozess seit den barbarischen Einfällen der Germanenvölker in Rom hart erkämpft.

Im Laufe seiner komplexen Ausdehnung war eine Unzahl fremden Gedankengutes und fremder Religionen in das römische Reich eingedrungen, - mit ihnen auch das Christentum. Die anfängliche Anerkennung dieser neuen Ideen und Religionen hatte Konfusion in die bisherige Ordnung der römischen Götterwelt gebracht. Als die Christen das Opfer am Götteraltar verweigerten, führte der Staat - nicht gewillt, diese Herausforderung zu dulden - die grausamen Verfolgungen des 2. und 3. Jahrhunderts ein. Dennoch wurde das Christentum weiterhin praktiziert und breitete sich allmählich im ganzen Reich aus, langsam das morsche Pantheon verdrängend.

Es ist der Ironie der Geschichte zuzuschreiben, daß vielleicht gerade das Beharren der Christen an der Verehrung einer einzigen Gottheit Roms metaphysisches Dilemma zu lösen vermochte¹⁸. Das Mailänder Edikt, von Kaiser Konstantin erlassen, gab dem Christentum im Jahre 313 gesetzliche Anerkennung; im Jahre 381 machte Theodosius das Nizäische Glaubensbekenntnis zur Staatsreligion.

Für den neuen Glauben waren die Folgen dieser Anerkennung schwer. Als die Kirche mit der Zeit über eine ebenso vollendete Struktur verfügte wie der Staat, verlor sie die verinnerlichte Reinheit der ursprünglichen Lehren Christi. Diese Reinheit wieder zu erlangen, wurde das Ziel einer fanatischen Bewegung, die von der Nitrischen Wüste und von der Thebais in Ägypten ausging und deren Anhänger die mystische Vereinigung

16 Walter Horn and Ernest Born; The Plan of St. Gall; A Study of the Architecture & Economy of, & Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery; University of California Press (ed.); Vol. I, II, III; Berkeley - Los Angeles 1979 / Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und University Art Museum (Berkeley), Der Klosterplan von St. Gallen, Ausstellung zum Buch, Plate 7

17 vgl. ebenda

18 vgl. ebenda, Plate 9

mit Gott suchten („unio mystica“). Sie lösten ihre Verbindung mit der Welt, um zu fasten, zu meditieren und sich selbst zu kasteien. Diese heiligen Eremiten der Wüste gewannen Nachfolgerschaft. Die Nachfolger vereinigten sich in klösterlichen Gemeinschaften, die an Vielfalt und Einfluß zunahmen und deren Stärke und Zahl dadurch wuchs, daß sie eifrig um Anhänger warben. Da sie umherzogen, verbreiteten sie die Reste der klassischen Bildung und die Lehren des wachsenden Bestandes des patristischen Schrifttums¹⁹. Diese Bewegung ergriff das römische Reich einem Lauffeuer gleich in zwei kühnen Bogen. Der eine stieß ostwärts vor, nach Persien und Arabien, in den griechisch-byzantinischen Raum und zum Kaukasus; der andere westwärts nach Italien, Gallien, bis in die nicht eroberten Gebiete von Irland und Schottland. Dort flossen keltisches Gedankengut und keltische Traditionen in das Christentum mit ein. All dies geschah in einem Zeitraum von etwa 250 Jahren.

Im späten 6. Jahrhundert brachten Mönche, geführt vom heiligen Columban, das irische Mönchtum nach dem Kontinent, der von barbarischen Völkern beherrscht und politisch und religiös zerspalten war. Diese Wanderung nach Süden kreuzte sich bald mit der von Rom ausgehenden, sich nordwärts bewegenden Benediktinischen Ordenslehre. Im Norden im Jahre 664 an der Synode von Whitby bestätigt, verbreiteten die Heiligen Willibrod und Bonifatius die Benediktinerregel in England, Gallien und Germanien. St. Gallen war schon 612 von dem zum Gefolge des hl. Columban gehörenden irischen Mönche Gallus gegründet worden. 747 übernahm es ebenfalls den Benediktinischen Ritus. Unterstützt von den Päpsten und von der erstarkten Macht der fränkischen Herrscher, wurde die Benediktinerregel die allgemein anerkannte Ordensregel im Abendlande. So wurden die Grundlagen gelegt für ein neues Rom, in dem für kurze Zeit in der abendländischen Welt Kirche und Staat einander gegenseitig stützten, statt miteinander zu konkurrieren. (Andere, auch vom Mönchtum stark getragene Kulturen <Tibet etwa> zeigen die kulturelle Identität eines Systems, wenn Religion und Welt sich gegenseitig durchdringen und stützen können, anstatt sich zu bekämpfen.)

Politisch ließ sich diese kurze Einheit jedoch nur verwirklichen, weil Karl der Grosse der einzige Erbe seines Hauses war. Der kühne Plan, ein „heiliges römisches Reich“ zu schaffen, zerbrach an der Wirklichkeit des ökonomisch unvorteilhaften fränkischen Erbfolgerechts. Die Idee des REICHES aber war aufgrund ihrer kurzen Existenz Wirklichkeit geworden und blieb Wirklichkeit.

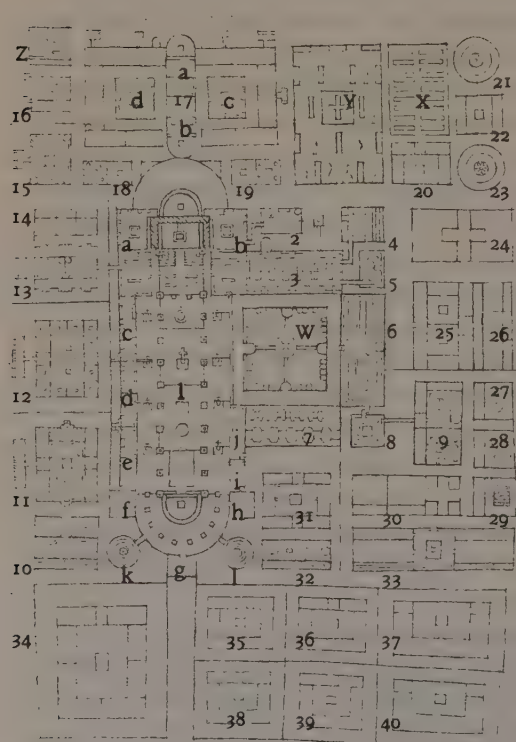
» Im St. Galler Klosterplan kommt das Streben nach kultureller Einheit zum Ausdruck, welches das Leben zur Zeit Karls des Grossen bestimmte und an seinem Hof blühte. Diese Einheit zeigte sich in der gemeinsamen lateinischen Sprache, im christlichen Glauben, in der weltlichen und geistigen Autorität von Kaiser und Papst und in einer allgemeingültigen Klosterregel. Eine neue starke europäische Gesellschaft bildete sich aus den früheren römischen Provinzen und entfaltete sich unter einer langen Reihe von ausserordentlichen fränkischen Herrschern, die in enger Verbindung mit dem päpstlichen Stuhl standen. So gelang es dieser Gesellschaft unter Karl dem Grossen, den Glanz des alten Rom wiederzubeleben; Karl wurde zu Weihnachten des Jahres 800 von Papst Leo III. zum Kaiser gekrönt. «²⁰

19 vgl. Hilde Zaloscer, Die Kunst im christlichen Ägypten, Wien München 1974, S.40ff.

20 Lorna Price, Der St. Galler Klosterplan, Pro Helvetia und University of California, University Art Museum (ed.), Prospekt zur Ausstellung, Zürich 1984

Die neue gesellschaftliche Ordnung, die auch die Klöster umfasste, beruhte auf **bäuerlicher Selbstversorgung**. Im Unterschied zu den weltlichen Besitzungen schloß die ökonomische Struktur der großen Klöster aber zwei markante Elemente des gesellschaftlichen Lebens mit ein: Schulen und Kirchen²¹.

» Die Mönche, die in diesen Schulen lehrten, übermittelten den kommenden Generationen in Wort und Bild das kulturelle Erbe der Antike; sie unterrichteten die intellektuellen Führer ihrer Zeit. Der St. Galler Klosterplan ist eine der grossen Schöpfungen dieser Elite. Dieser erste Architekturplan einer Gemeinschaft in Westeuropa ist zu einem Zeitpunkt entstanden, als Alt und Neu eine grossartige Synthese erreichten: die sogenannte karolingische Renaissance. Der Plan wurzelt in den beiden Kulturen, die diese Wiedergeburt hervorbrachten*. Er gibt auch Zeugnis ab für eine Lebens- und Denkweise, die zu allen Zeiten immer nur kurze Dauer haben konnte. Aber die Suche der Menschen nach einer perfekteren und andauernden Ordnung, geschaffen von Hand und Geist, geht immer weiter. Die ideale Gemeinschaft in diesem Plan entspricht eben diesem Bestreben. Ist das Pergament auch mehr als tausend Jahre alt, seine Botschaft bleibt zeitlos. «²²



- 1 Kirche
- a Schreibstube im Erdgeschoss, Bibliothek im Obergeschoss
- b Sakristei im Erdgeschoss, Kammer für die liturgischen Gewänder im Obergeschoss
- c Wohnung für durchreisende Ordensbrüder
- d Wohnung des Vorstehers der Äusseren Schule
- e Wohnung des Pförtners
- f Eingangshalle zum Haus für die vornehmen Gäste und zur Äusseren Schule
- g Empfangshalle für alle Besucher des Klosters
- h Zugangshalle zum Pilger- und Armenhaus und zu den Wirtschaftsgebäuden
- i Wohnung des Verwalters des Pilger- und Armenhauses
- j Sprechraum der Mönche
- k Turm des hl. Michael (k), Turm des hl. Gabriel (l)
- l Zubereitungsraum des heiligen Brotes und Öles
- m Schlafsaal der Mönche im Obergeschoss, Wärmerraum im Erdgeschoss
- 4, 5 Abtritt der Mönche (4), Bade- u. Waschraum der Mönche
- 6 Speisesaal der Mönche im Erdgeschoss, Kleiderraum im Obergeschoss
- 7 Wein- und Bierkeller der Mönche im Erdgeschoss, Vorratskammer im Obergeschoss
- 8 Küche der Mönche
- 9 Bäckerei und Brauerei der Mönche
- 10 Küche, Bäckerei und Brauerei für die vornehmen Gäste
- 11 Haus für vornehme Gäste
- 12, 13 Äussere Schule (12), Abtshaus (13)
- 14 Küche, Keller und Badhaus des Abtes
- 15, 16 Aderlasshaus (15), Ärzthaus (16)
- 17 Noviziat und Krankenhaus
- a, b Kapelle für die Novizen (a), Kapelle für die Kranken (b)
- c, d Kreuzgang der Novizen (c), Kreuzgang der Kranken (d)
- 18 Küche und Bad des Krankenhauses
- 19 Küche und Bad des Noviziats
- 20, 21 Gärtnerwohnung (20), Gänschhaus (21)
- 22 Haus der Hühner- und Gänsewärter
- 23, 24 Hühnerhaus (23), Kornschütte (24)
- 25 Haupthaus der Werkleute
- 26 Nebenhaus der Werkleute
- 27-29 Mühle (27), Stämpfe (28), Darre (29)
- 30 Küferei, Drechslerei und Getreidehaus für die Brauer
- 31 Pilger- und Armenhaus
- 32 Küche, Bäckerei und Brauerei für die Pilger
- 33 Haus für Pferde und Ochsen und ihre Wärter
- 34 Haus für des Kaisers Gefolgschaft (Identifizierung nicht gesichert)
- 35-40 Haus für die Schafe und Schaffhirten (35), Haus für die Ziegen und Ziegenhirten (36), Haus für die Kühe und Kuhhirten (37), Haus für die Knechte von abliegenden Besitzungen und für Knechte in der Gefolgschaft des Kaisers (38, unsicher, vgl. Nr. 34), Haus für die Schweine und Schweinehirten (39), Haus für die trächtigen Stuten und Füllen und für ihre Wärter (40)
- W-Z Klostergarten der Mönche (W), Gemüsegarten der Mönche (X), Friedhof und Obstitagen (Y), Garten für Heilkräuter (Z)

21 vgl. Lorna Price, Der St. Galler Klosterplan, .. , Prospekt zur Ausstellung, Zürich 1984

* Der Architekturhistoriker Walter Horn und der Architekt Ernest Born sehen in dem Plan eine Verbindung von römischen Architekturformen (Basilika, Atriumhaus) mit der bäuerlichen Architektur Nordeuropas. Die eine Tradition entspricht dem Geist, die andere der Wirtschaftsform.

22 Lorna Price, der St. Galler Klosterplan, .. , Prospekt zur Ausstellung, Zürich 1984

23 nach ebenda / (Der Klosterplan wird heute in der St. Galler Klosterbibliothek aufbewahrt.)

Der Klosterkomplex des Plans umfasst zwei Welten: In der Kirche und den angrenzenden Bauten widmen sich die Mönche dem Opus Dei - der Liturgie und dem Gebet, der Gottesarbeit. Die Räumlichkeiten für die Pflege der Kranken, für die Erziehung der Novizen und für das Studium waren dagegen so angelegt, daß die Klausur gewahrt blieb. Bestimmt durch das Stundengebet wurde das Leben der Mönche gegen Ablenkungen von außen abgeschirmt, und auch übermäßige körperliche Arbeit blieb ihnen erspart, indem eine Anzahl weltlicher Arbeitskräfte in die Gemeinschaft eingegliedert wurde, architektonisch aber vom monastischen Bezirk, von Kirche und Kreuzgang getrennt blieb. Die Klosterbewohner konnten sich mit den weltlichen Bewohnern nur beim Tor des Pförtnerhauses oder im Sprechraum treffen, wo die Mönche auch Besuch empfangen konnten, oder im Haus des Abtes. Der Abt und sein Vertreter waren die Vermittler zwischen diesen beiden Sphären²⁴. Denn das Kloster hatte auch weltliche Verpflichtungen: Die christliche Pflicht, den Armen zu helfen und Pilger aufzunehmen; die politische Aufgabe, die Söhne der Adligen zu erziehen und vornehme Reisende zu empfangen; schließlich die militärische Verpflichtung, in Kriegszeiten dem Kaiser Männer aus seinen Ländern zur Verfügung zu stellen und Waffen aus seinen Werkstätten und Pferde aus seinen Ställen zu liefern. Im Süden und Südwesten liegen die Gebäude für Handwerk und Gewerbe, für den Ackerbau und für die Tierzucht; sie zeigen, daß das Leben des Klosters auf dem Opus manum - auf der Arbeit der Hände beruhte²⁵.

Der heilige Benedikt wünschte, daß in einer Klosteranlage „alle notwendigen Dinge ... Wasser, eine Mühle, ein Garten, verschiedene Handwerke vorhanden sein sollten, (..) damit die Mönche nicht gezwungen sind, sich hinauszubegeben.“²⁶ Diese Einrichtung verlangte also eine Anzahl auch weltlicher Arbeitskräfte im Kloster. Daher war eine innere Klausur, ein inneres geistiges Zentrum der Stille notwendig. Kirche und Kreuzgang sind das eigentliche Kloster, das Kloster im Kloster. Die dichte architektonische Verbauung dieses inneren Bezirkes weist dabei auf den hochorganisierten Grad der Gemeinschaftsplanung hin. Die Zuordnung der einzelnen Bereiche, „die Funktionalität im Hinblick auf sämtliche Verrichtungen, der man überall im Klosterplan begegnet“, „bezeugt Absichtlichkeit und Überlegung, gepaart mit der Vision, den Werten und einer außergewöhnlichen Beherrschung der Techniken und der Ziele in der Architektur“.²⁷

Die Tätigkeitsbereiche des Klosters waren ausgesprochen reich und vielfältig. Der Plan zeigt die Möglichkeiten einer Komplexität, - praktisch die gesamte damalige Kultur, ihre schönen, wahren und guten, d.h. ihre künstlerischen, ideell-geistigen und praktischen Errungenschaften in einem einzigen Unternehmen zu verbinden. In den Werkstätten arbeiteten die Mönche und ihre weltlichen Kollegen als Handwerker, Schuhmacher, Sattler, Gerber, und Drechsler. Sie verfertigten Pergament, Lederwaren,

24 Der Abt stand zwischen der Welt Gottes und dieser Welt. Er war Diplomat und Abgesandter. Vor allem aber war er der Diener der Anderen, denn je höher einer steigt, desto mehr wird er der Knecht und Diener derer, die er zu lenken und zu führen hat, - Knecht und Diener derer, die unter der Obhut seiner Liebe stehen. (vgl. Mk. 10, 44)

25 vgl. Der Klosterplan von St. Gallen, Ausstellung zum Buch, .., Plate 15

26 ebenda, Plate 19

27 ebenda, Plate 24

Schnitzarbeiten und Verzierungen. Steinmetze, Zimmerer und Bauleute errichteten kunstvolle Gebäude und wertvolles Inventar. In den Schmieden arbeiteten Geräte- und Werkzeugschmied, Hufschmied, Kunstschmied und Waffenschmied, Schildermacher und Schwertschleifer. Wagner und Wagenbauer bauten Räder und Fahrzeuge. Goldschmiede und Maler widmeten sich ebenso wie die Hand- und Kunsthandwerker in der Buchkunst vornehmlich religiösen Motiven und Gegenständen. Für das leibliche Wohl sorgten Gärtner, Winzer, Bauern und Hirten. Gemüse, Obst und Getreide, Wein, Gewürze und Kräuter wurden (den Möglichkeiten des Bodens und des Klimas entsprechend) angebaut; Hühner, Enten, Gänse, Schafe, Ziegen, Schweine, Kühe, Ochsen, Stiere, Esel und Pferde wurden gehalten und gezüchtet. Die Obst-, Gemüse- und Kräutergärten, die Felder und Weinberge, die Scheunen und die Stallungen und Weiden waren gleichzeitig auch Anschauungs- und Lehrinrichtungen für die Bevölkerung der Umgebung. Vor allem die Gärtner, Hirten, Winzer und Bauern waren die Lehrer der Landbevölkerung und haben einen großen Anteil an der Kultivierung und Urbarmachung Europas. Das Grundnahrungsmittel war Getreide (Bier und Brot). Aber neben den Müllern, Bäckern und Brauern waren auch noch die Köche, Meier und Winzer mit der Bereitung und Zubereitung der Nahrung befasst. Wieder andere Mönche kümmerten sich um die Haltbarmachung und Lagerung der Nahrungsmittel. Küfer und Töpfer bereiteten Gefäße und Geschirr. In eigenen Werkstätten wurden die religiösen Nahrungsmittel, die Kerzen, Altartücher, Paramente und die Gewänder für die religiösen Zeremonien und den Gottesdienst hergestellt. Tuchmacher, Schneider, Spinner etc. kümmerten sich um die Kleidung. Die Mönche waren Lehrer und Bibliothekare, Forscher, Erfinder, Priester und Seelsorger, Apotheker, Bader, Krankenpfleger, Ärzte, Sänger, Musiker, Schriftsteller und Schauspieler. Schließlich erschlossen sie neue Energiequellen und die Techniken zu ihrer Umwandlung. Denn obwohl die Römer die Wasserkraft z.B. schon kannten, wurden ihre Mühlen vor dem 4. Jahrhundert größtenteils von Hand oder mit Tierkraft angetrieben; vom 5. bis zum 8. Jahrhundert sind Mühlen mit Wasserantrieb in fränkischen Klöstern bezeugt. Der Gedanke, Wasserkraft zu gebrauchen, ist im Abendlande wahrscheinlich mit dem Benediktinertum aufgekommen.

» Durch den Zwang, für ihren Unterhalt große Grundstücke bebauen und komplexe wirtschaftliche, voneinander abhängige Tätigkeiten verrichten zu müssen, wurde die Klostergemeinschaft zu einem Ursprung von innovativer und systematischer Technologie. «²⁸

» Anders als bei den weltlichen, war bei diesen Gemeinschaften der intellektuelle Zusammenhang, die physische Integration und die Motivation gegeben, alle Möglichkeiten zur Erleichterung der Arbeitslast auszuprobieren, um die ihnen auferlegten Pflichten besser erfüllen zu können. «²⁹

Der intellektuelle Zusammenhang war aber die Berufung auf Christus und sein göttliches Gebot der Liebe, auf das Leben der Gemeinschaft der Jünger Jesu, und des in der christlichen Urgemeinde praktizierten ideellen und materiellen Kommunismus. Diese Botschaft sollte nach außen strahlen. So war das Kloster Kirche, Museum, Tempel, Schule, Krankenhaus und Gasthaus. Es gab materielle wie ideelle Güter wei-

28 .. , Der Klosterplan von St. Gallen, Ausstellung zum Buch, Plate 24
29 ebenda

ter. Es bot Aufnahme für Adlige auf ihren politischen Reisen und für Pilger und Arme, Kranke und Einsame. Es gab den Bedürftigen Almosen von Nahrung und Kleidung aus den Klosterbeständen und machte Geschenke denen, die es nicht erwarteten.

Die Aufzählung mag vielleicht ein wenig deutlich machen, welch reiche Kraft und welcher Reichtum aus der Kontemplation und aus der Stille kommt. Aus dieser Ruhe erwächst ein klares geistiges Licht, die Freiheit, die Reinheit und die Phantasie, d.h. die Beweglichkeit und die Beispielbarkeit der Möglichkeiten.

Die Klosterkultur ist das höchste Zeichen transzendenter Hochkulturen, die in der Hervorbringung ihrer Larven äußerste Entwicklungsstufen zu erreichen fähig sind. Dabei stößt der Mensch selbst - Larve und Teil der Larve - an seine letzten Grenzen. Zentrum der Benediktinischen Regel ist dabei das „ora et labora!“ (bete und arbeite!), die gefasste und gesammelte Spannung zwischen den Polen der Verinnerlichung (zum Urbild hin) und der Verwirklichung und Bezeugung (vom Urbild aus) durch die Tat in diese Welt. Im „ora et labora!“ steckt gleichzeitig ein Harmoniegesetz, denn eine zu starke Verinnerlichung einerseits und eine zu starke Verweltlichung andererseits lassen die Spannung in der Kultur der christlichen Liebe zusammenbrechen.

Die Botschaft der Liebe ist paradox: sie ist nicht von dieser Welt (jenseits) - und zeugt sich doch als Gott in diese Welt, - Glied und Schoß der Zeugung sind wir selbst. Diese Trinität ist offenbar und gleichzeitig bleibt sie auch Mysterium. Denn Überzeugung ist eben etwas sehr per-sönliches. Und nur die Liebe - selbst nur als Tendenz, als Sehnsucht oder Zeichen - kann Leben zeugen und verwirklichen.

Wichtig ist, daß bei einem Unternehmen die Idee sichtbar wird. Dann wird es uns, trotz aller Probleme mit der Wirklichkeit und vielleicht sogar trotz seines schließlichen Scheiterns **begeistern** können - ob das jetzt Karl der Große, Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen oder andere waren. Dies ist wohl auch der Grund, warum wir uns an edlen Geschichten immer wieder entzünden können (indem sie im Theater z.B. schnell zum Mythos werden), und warum auch die Artus-Sage z.B. eine alte Tradition der Begeisterung hat und diese halten konnte. Trotz des Scheiterns von Artus' politischen Plänen ist die Idee des Grals in den Herzen der Ritter nie untergegangen. Durch die ganze europäische Geschichte, über Wagner - bis hin zu den modernen Intellektuellen des Theaters, hat der Gral als Ideal von Form und Inhalt immer wieder die Menschen begeistert und ist ein lebendiges Bild für die Suche nach der Epiphanie des Göttlichen in weltlichen Institutionen³⁰. Der weltliche - der menschliche - der ökonomische Teil ist immer wieder zum Scheitern verurteilt. Die Idee aber, wenn sie da ist, ist unsterblich. Allem menschlichen Scheitern zum Trotz, aus jedem Untergang, jedem Konkurs und jedem Tod ist sie wieder auferstanden³¹. Wir können den Maßstab des Gamaliel an die Geschichte anlegen³².

Auch die Theater und auch die Klöster gingen ein, wenn ihnen der innere Raum verloren ging. Klöster zum Beispiel, die mehr Wert auf die ökonomischen Belange und auf

30 vgl. auch Teil C, Kap. 3.1., S.125ff. insb. S.127

31 s. Apg. 5, 17 - 42

32 ebenda 38f.

die weltliche Macht ihres Bereiches legten, zerbrachen bald an der Uneinigkeit mit ihrem inneren Auftrag und am Gemeinempfinden ihrer Umgebung. Manche konnten sich als hohe, aber innerlich schon hohle, machtvolle Larven noch einige Zeit halten, doch dann gingen sie am Widerspruch zu sich selbst zugrunde: - entweder sie zerbrachen an den Folgen der Wirklichkeit ihres Tuns - an der Reaktion ihrer Umgebung (dies war auch das Schicksal von St.Gallen) - oder aber sie starben aufgrund einer zu hohen wirtschaftlichen Prosperität und infolgedessen zu starken Verweltlichung an Herzverfettung und gingen Mangels Nachwuchs ein. Dieser nämlich strömte aufgrund seiner persönlichen Überzeugung und Entscheidung stets lieber zu den lebendigen Larven und nicht zu den erstickten. Die Idee blieb also lebendig gerade dadurch, daß die Institutionen starben, die diese Idee nicht mehr halten konnten. Eine dritte vorübergehende Todesursache ist die Plünderung, die Furcht, der Neid und die Habgier von außen - ausgehend von weltlichen Herrschern, die den Schatz der Klöster einerseits fürchteten, ihn andererseits aber für sich selbst beanspruchten.

Doch durch ihre Verbindungen mit den Herrscherhäusern waren viele Klöster zeitweise selbst zu großer Macht und zu großem Reichtum gekommen. Da aber bei den vielen Verpflichtungen und Aufgaben, die diese Klöster hatten, die Gärten, Scheunen, Werkstätten, Wassermühlen, Stampfen, Ställe u.s.w., - die Arbeit der Mönche und der weltlichen Arbeitskräfte im Kloster oft nicht ausreichten, um die Klostergemeinschaft wirtschaftlich selbsttragend zu machen, kam die Jahresversorgung der großen benediktinischen Klöster in dieser Zeit daher zum größten Teil von den herrschaftlichen Gütern der Abtei, bewirtschaftet von Pächtern, die als Gegenleistung für den Schutz und das Recht, auf dem Land leben und es bebauen zu dürfen, den **Zehent** des Ertrages und der Arbeit ihren klösterlichen Oberlehnsherren abliefern mussten³³. Dieses System funktionierte solange gut, wie es den wirtschaftlichen Möglichkeiten der Pächter angemessen war, und nicht zur Ausbeutung und Unterdrückung führte³⁴. Die erzwungene Arbeit auf den herrschaftlichen Gütern, „Robot“ genannt, erwies sich aber auf die Dauer - auch ökonomisch - als immer unvorteilhafter; weder frei noch freiwillig - wurde sie stets lustlos und schlecht ausgeführt. Schließlich ging man aufgrund der schlechten Erfahrungen von dieser Methode der Arbeitsbeschaffung ab. Bezahlte, freie Arbeit war - auch ökonomisch - für beide Seiten ein Gewinn³⁵.

Die Zisterzienser, die sich auch auf Benedikt berufen, verzichteten ganz auf fremde Arbeit und auf fremde Zinsen. Sie entwickelten eine neue Strenge und Askese, die dem kunst- und wissenschaftsfreudigen Benediktinertum zwischendurch verlorengegangen war. Gerade die strengen Orden waren beim Volk und häufig auch beim Adel meist beliebter, da sie als frömmere galten und wirklich nur aus eigener Hände Arbeit lebten. In ihrer Struktur richteten sich die Zisterzienser und ähnliche Ordensgemeinschaften aber nach der von den Benediktinern vorgelebten Lehre. Auch sie wurden sehr reich und hatten manchmal ebenfalls mit dem Überfluß zu kämpfen. Die Kolonisation weiter

33 vgl. .. , Der Klosterplan von St.Gallen, Ausstellung zum Buch, Plate 15

34 vgl. auch Otto Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist, Salzburg 1949, S.285ff.

35 s. ebenda, S.322f.

Teile Mittel-, Nord- und Osteuropas war ein Werk ihrer kulturellen Arbeit. „Gib den Zisterziensern ein Stück Sumpf, Moor oder Ödland, und in zehn Jahren hast du einen Garten.“ Für ihre handwerkliche Tüchtigkeit bekannt, machten viele Landesherren nach dieser Devise den Zisterziensern große Landschenkungen.

Die Dominikaner widmeten sich ganz der Seelsorge, dem Wort, den Wissenschaften und der Lehre. Gingen die Zisterzienser von der Mystik und dem Geheimnis des Unsagbaren selbst aus (Bernhard von Clairvaux, 1091 - 1154), so bemühten sich die Dominikaner um die Klarheit des vernünftigen Geistes und der Lehre. Die auf diesem Gebiet zwangsläufige Unzulänglichkeit der Menschen mußte aber zu den Schrecknissen der Inquisition führen. Doch brachten die Dominikaner der Welt auch großartige Denker, Wissenschaftler und Philosophen (Albert der Große, 1200 - 1280) (Thomas von Aquin, 1225 - 1274) (Meister Eckhart, 1260 - 1327).

Die Franziskaner und Kapuziner widmeten sich mehr der einfachen Kontemplation und der caritativen Tat. Ihr Hauptaufgabengebiet sahen sie in der Seelsorge, der Krankenpflege und der Mission. Ihre Haupttugenden sind Demut, Einfachheit, Bescheidenheit und Liebe. Daher ist ihr Wirken recht unauffällig, wie das Werk der Liebe eben ist. Unter den christlichen Orden versuchten sie vielleicht am radikalsten, die frohe Botschaft in die Tat umzusetzen³⁶.

Die Augustiner beriefen sich wie die Praemonstratenser auf den lateinischen Kirchenlehrer und Heiligen Augustinus (354 - 430). Sie widmeten sich vor allem der Lehre und der Erziehung und standen in einem besonders engen Verhältnis zur Amtskirche. Auch Martin Luther (1483 - 1546) war ein Augustinermönch.

Die Jesuiten entstanden, als die Einheit der Kirche des Abendlandes schon zerbrochen war. Zum Zwecke der Erneuerung des katholischen Glaubens gegründet, widmeten sie sich der Mission, der Erziehung und dem geistigen Austausch. Sie knüpften als erste Kontakte zu der unterdrückten Kultur der Indianer (zu deren Unterdrückung sie selbst als politisches Werkzeug sich hatten mißbrauchen lassen) und zu den ostasiatischen Kulturen. Aus ihren Reihen gingen besonders viele Ethnologen, Philologen und Kunswissenschaftler hervor. Ihr Engagement in China und Japan vermittelte dem Westen zum erstenmal den hohen Ethos der fernöstlichen Religionen und ihrer Philosophie, den hohen Stand ihrer Kunst, und Kenntnisse über das fernöstliche Theater. Die japanischen Jesuiten sind noch heute zum Teil bedeutende Kultur- und Theaterwissenschaftler³⁷. Doch auch gesellschaftsökonomisch und -erzieherisch setzten sie sich für die Verwirklichung der christlichen Botschaft ein. Im heutigen Paraguay konnten sie für eine kurze Zeit (1609 - 1759) in den Guarani-Reduktionen eine indianische, utopisch-kommunistische Gesellschaft errichten, die jedoch, nach Vertreibung der Jesuiten, letztendlich von den Interessen des europäischen Handels zerschlagen wurde.

36 s. dazu auch Kap. 2.3., S.170ff.

37 vgl. u.a. Benito Ortolani SJ, Das Kabukitheater, Kulturgeschichte der Anfänge, Tōkyō 1964
ders., Das japanische Theater; in: Heinz Kindermann (ed.), Fernöstliches Theater, Stuttgart 1966, S. 391 - 526
ders., Komparu Zenchiku: Ugetsu und die Metaphysik der Nō-Schauspielkunst; in: Maske und Kothurn, X (1964), S. 676 - 691
Heinrich Dumoulin SJ, Zen, Geschichte und Gestalt, Bern 1959

Auch in der Ostkirche und in den anderen von Rom unabhängigen religiösen Gemeinschaften konnten - vor allem auch in Nordamerika - ökonomisch gesellschaftsfähige „Utopien“ errichtet werden (Quäker, Hutterer, Amish - People u.s.w.).

Die Anzahl und die Vielfalt der verschiedenen Orden und Kongregationen in der katholischen Kirche ist heute ungeheuer groß. Sie widmen sich den verschiedensten Aufgaben: Erziehung, Mission, Kranken-, Alten- und Sterbendenpflege, soziale und therapeutische Einrichtungen, Seelsorge, Administration und Kunst, Wissenschaft und Forschung, Kontemplation und Gebet. In der Regel hat jeder männliche Orden ein weibliches Gegenstück (und umgekehrt).

Da die Orden in der Bundesrepublik als gemeinnützig anerkannt sind, und die Nonnen und Mönche in Gütergemeinschaft leben, - die Löhne, die sie durch ihre inzwischen auch draußen in der Welt und nicht nur im Kloster geleisteten Arbeit verdienen (in Fabriken, Krankenhäusern und Handwerksbetrieben, bei der Amtskirche, in öffentlichen Verwaltungen und Kunstbetrieben <Museum, Theater, etc.>, als selbständige Kleinunternehmer und in der Landwirtschaft, in Kur- und Pflegeheimen), also direkt ans Kloster und - wegen der vom Staat anerkannten Gemeinnützigkeit - steuerfrei gezahlt werden, - leben die Klöster in der Bundesrepublik in einem ausgesprochenen Wohlstand, der an dritte weitergegeben wird (Entwicklungshilfe, soziale Projekte, Klöster mit teuren Universitätseinrichtungen, Mission, etc.). Würde ein Kloster Profit machen, entfielen das vom Finanzamt kontrollierte Anrecht auf Steuerbefreiung. Das Leben in der Kollektivgemeinschaft gestaltet sich finanziell, und was die Absicherung der Grundbedürfnisse des Lebens angeht (Nahrung, Kleidung, Wohnung, Kranken- und Altersversorgung), und was ebenfalls zur Befriedigung höherer Bedürfnisse des menschlichen Lebens führt (Mobilität, Bildung, geistiger und kultureller Austausch, Agape -), - ohnehin so günstig, daß es den Klöstern in der Bundesrepublik heute sogar eher schwerfällt, das Gebot der Armut noch angemessen zu verwirklichen. Armut meint aber Bescheidenheit und Freiheit, um dem Unsagbaren Willen Raum zu geben. So ist der Verzicht auf Ehe und Sexualität nicht nur das notwendige Übel einer auf höchste Integrität hin kunstvoll aufgebauten Kollektivgemeinschaft (in der bestimmte anfallende Probleme, die mit der menschlichen Unzulänglichkeit in seinem Verhalten bei der Erhaltung des Göttlichen zusammenhängen, einfach ausgeklammert werden), sondern die bewußte Askese, das heißt die Übung der Demut und der Verzicht - nicht auf wertlose Dinge, auf die man sowieso leicht verzichten kann (materielle Güter etwa), - sondern auf Gegebenheiten, die man selbst als äußerst wertvoll und kostbar im menschlichen Leben und Erleben an-erkannt hat. Dieser Verzicht ist die Übung der Armut. Armut und **Gehor**sam aber bleibt ein ganz per-sönliches Mysterium³⁸. In diesem freiwillig gelebten Kommunismus erlebt das Kollektiv eine Reife der Sozialisation, wie sie sonst **nirgendwo** auf der Erde anzutreffen ist.

Die Klöster allerdings stoßen selbst stets an die Grenzen ihrer eigenen **Utopie**. Und die Erfahrungen der Geschichte zeigen, daß alle derartigen Kommunitäten an

38 vgl. Mat. 19, 1-12

dieser Utopie und an der harten Forderung, der sich jeder Einzelne selber stellt, zerbrechen, wenn sie sich nicht selbst als Zentrum das allerletzte Mysterium erwählen³⁹. Gesellschaftliche Experimente hat es auf dieser Erde immer wieder gegeben und gibt es immer wieder. Wo immer sie jedoch im Vorfeld dieser Konsequenzen⁴⁰ stehen bleiben, ist ihnen auf dieser Welt auf Dauer kein Ort gegeben. Das Übersystem implodiert. Darum auch der Schutzwall, die Mauer, die das Kloster schützt. Es ist noch immer ein abgeschlossener Raum, eine Klausur, und nur seine Mitglieder haben Schlüssel und Zutritt. Nur in der Äußerlichkeit dieser Formen bleibt die Innerlichkeit seiner offenbaren und doch geheimen Traditionen auf Zeit gewahrt. Die Offenbarkeit des Geheimnisses, seine Evidenz, wird immer wieder - über Jahrtausende hinweg - in jedem einzelnen Menschen neu entzündet, aufs neueste entdeckt. Darum beginnt seine Evolution immer wieder aufs Neue am Anfang jeden Individuums. Das Kloster ist der Rahmen, Nährboden eines Wachstums, selbst Larve und doch ein Freiraum von der Maschinenhaftigkeit der Welt.

Wir können mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß, wenn es die Heiligen und die Klöster nicht gegeben hätte - Benedikt, Franziskus und Dominikus, Monte Cassino, Bonifatius, Cluny, etc. - , Europa das Christentum verloren hätte. Dieses ziemt sich nicht nur nach einer religiösen Auffassung, sondern es ist ganz einfach auch ein historischer Tatbestand. Die Integrität der Klöster konnte sich immer wieder durchsetzen und die europäische Kultur mit Geist befruchten.

Wir finden das Kloster als ein Beispiel ökonomischer und geistig spiritueller Identität. Dabei hat die geistige Identität den absoluten Vorrang. Aber nur, weil die geistige Identität gewahrt werden kann, ist die ökonomische Identität **aus sich selbst heraus** - aus dem Zentrum ihres Jenseits - **d.h. ohne Subvention** gegeben !!

Das Kloster koppelt sich sowohl geistig als auch ökonomisch ab (ora et labora). Es kümmert sich um die letzten Dinge. Das ist nicht der Tod, sondern das Weiterleben danach. Das ist Gott. Es steht somit in dieser Welt und doch über diese Welt hinaus auch außerhalb von dieser Welt. Das ist ihm Basis und Zentrum. Gott ist ein Geheimnis. Wir können ihn leugnen oder nicht, das ist im Grunde nicht wichtig. Es gibt nur zwei Möglichkeiten: ihn ablehnen - oder ihn lieben, das heißt: an ihn glauben, denn Glaube ist Liebe. Das ist eine sehr aktive Position Gott gegenüber. Sie ist positiv, denn sie setzt, sie verneint nicht, sondern bejaht, sie ist aktiv, sie tut - ora et labora.

39 s. Kap. 1, S.137ff.

40 *consequor* <lat.> heißt eigentl.: sich fügen, sich-mit-ein-fügen, leicht folgen (Harmonia) Es sei im Zusammenhang an den CHOR der asiatischen Bakchen in Euripides' Theatertragödie erinnert (Euripides, *Bakchai*, V. 69 - 82):

„Haltet rein eure Mäuler im Schweigen der Andacht!
das immer und immer gesungene Lied will ich anstimmen,
Dionysos will ich preisen:
Selig, wer recht geleitet vom Daimon,
kundig der Weißen der Götter,
rein sein Leben führt
und mit der Seele eingeht in den heiligen Kreis,
in heiligen Reinigungen auf Bergen schwärmt,
und den Gottesdienst der Großen Mutter,
der Kybele, sich zur Satzung macht,
und hoch die Stäbe schwingend und
mit Efeu bekränzt Dionysos Ehren erweist ! ”

2.3. ARBEIT UND TUGEND

- a) Ökonomie und Ekstase
- b) Landmann und Adel
- c) Franziskus und die Ökologie

Dennoch kann es ein abgeschlossenes Bollwerk der Liebe nicht geben, denn die Liebe ist die Transzendenz, und nicht die Abkapselung. Das Wunderbare kann nicht nur dort sein, wo man es haben will, – und wo man es haben will, ist es nicht immer. Meistens sogar offenbart es sich gerade dort, wo man es nie glaubt. Das ist ja das Überraschende an der Liebe, daß sie kommt, ohne vorher da zu sein. Gott läßt sich nicht unseren menschlichen Regeln so einfach unterwerfen. Welch ein Zentrum der Anziehung – welch ein Käfig für das Unfaßbare – kann also geschaffen und erhalten werden? Eine steinerne Festung, voll von Atmosphäre – und doch nie besucht? Das Überall und Nirgends, wer kann es halten wollen?¹ Die Klosterform mag eine der am höchstentwickelten kulturellen Formen sein, den Ausdruck der Sehnsucht und der Vorbereitung auf Gott in die Tat umzusetzen. Doch auch sie bleibt nur der Diener einer höheren Idee, einer höheren Sehnsucht, die sich nur individuell – von Angesicht zu Angesicht – offenbaren kann. Und gerade die Klosterregel hat sich ja zur Tugend auch die Tat gemacht, – das Aus-sich-herausgehen, die Arbeit, die Aktion.

Der französische Bildhauer Auguste Rodin² hatte das Glück, daß sein Abt erkannte, daß er im Kloster an der falschen Stelle steht, – daß er als tätiger und schaffender Künstler draußen in der Welt zu wirken und zu leben habe. Es gibt nur eine Liebe – aber auch sie besteht aus der Vertikalen **und** der Horizontalen!

Als die Franziskaner in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts erkannten, daß sie sich – was die Situation Südamerikas anging – in ihren Festungen wieder weit vom Volk und damit auch von Gottes Auftrag entfernten, verließen sie ihre Festen, obgleich sie schön und herrlich waren, und selber ohne Schuld der Unterdrückung gebaut und unterhalten werden konnten, und zogen wieder zu den Ärmsten – in die Slums, um sich – solidarisch mit dem Volk – wiederum der Armut, der Unterdrückung und der Verfolgung auszusetzen, denn keine weltliche Macht kann die Botschaft der Liebe dulden und ertragen. Es war die Tat, die Hinwendung – nicht nur zu der Armut, sondern auch zu den Armen, zum Volk, als Versuch, die von Gott erfahrene Barmherzigkeit, der sein **Herz bei den Armen und Schwachen** hat (= barmherzig ist), als göttliche **Tugend** selber unter den Menschen zu verwirklichen. Nicht die Leistung und der Erfolg würdigt einen Menschen, sondern die Tatsache, daß er von Gott geliebt wird. Glaube aber ist Liebe. So bauten die Franziskaner auch in Europa ihre Klöster nicht mehr in der Einsamkeit, sondern sie gingen hinaus in die Städte und zu den Menschen, – dorthin, wo die Not am größten war. Die Klöster dienten ihnen als Stützpunkt und inneres Sammlungsgebiet, Sinn der Tat aber war die Außenwelt. Liebe bedarf keiner weiteren Identität mehr, sie ist die Identität.

1 s. u.a. Frank Teichmann, Der Mensch und sein Tempel, Bd. 1–4; Bd. 3: Megalithkultur in Irland, England und der Bretagne, Stuttgart 1983

2 Auguste Rodin (1840 – 1917), französischer Bildhauer, von Michelangelo stark beeindruckt.

a) Ökonomie und Ekstase

Der Menschen Haus-halt hört dort auf, wo der Gott eintritt – Ökonomie bleibt Vorbereitung. Wir dürfen nicht vergessen, daß auch das Theater im Grunde eine Kunst der Ekstase ist. Seine Wurzeln liegen im Shamanismus. Und so versuchten auch Artaud, Grotowski und einige andere moderne Theatergurus in diesen Bereich vorzudringen. Der entscheidende Punkt für uns Menschen im Ringen um diese „unio mystica“ ist wohl das Wollen des Einzelnen, das heißt, die sich in seinem Tun offenbarende Tugend. Der Zugriff zu dieser Welt bleibt niemals getrennt von dem diese Welt zugreifenden Menschen, sein inneres Bild vom Grade dieser Erkenntnis – auf welche Art er sich der Instrumente seines Erkennens bedient (der Sinne seines Denkens, Fühlens – Empfindens und Liebens). So gesehen bleibt der Mensch auch in der Ekstase – die Grenzen von Gut und Böse überspannend – eingebunden in sein eigenes Gerüst von Gut und Böse, das in seinem Tun erkenntlich wird. Dies bleibt jedoch keine Frage der Erkenntnis, sondern einer Entscheidung, die uns an den Anfang der Bilder zurückschleudert, wohin Bilder aber kaum noch reichen.

» Der Rest ist Schweigen. «³

Welcher Rest ?

Wiederum entzieht sich das Gesagte der Erkenntnis. Nichts mehr ist Kunst, als der Drang, diesem Wort den Boden zu bereiten, – dem „Erscheinen“ ein „Haus“ zu stellen, den kleinen Buchstaben seiner eigenen Erfahrung, die GROSSBUCHSTABEN der Kultur folgen zu lassen⁴. Tätigkeitswörter werden im Deutschen klein geschrieben! Unser Körper ist ein Heiligtum, kein Götze, sondern ein Tempel des Gottes, der sich dem Licht des Gottes unterwirft.

„Herr ich bin nicht würdig ...
aber sprich nur ein Wort ... “⁵

Therapie heißt Heilung.

θεραπεία (therapeía) = 1. das Dienen, Bedienung, Achtungsbezeugung, Verehrung der Götter, Huldigung; 2. Dienstleistung, Pflege, Heilung, Putz des Körpers

θεραπεύω (therapeúo) = Diener sein, bedienen, freundlich behandeln, zu gewinnen suchen, hochachten, verehren, sorgen, sorgfältig behandeln, pflegen, heilen

θέραψ (théraps) = der Diener, Pfleger (übertragen: das Gefäß)

dhar <sanskrit> = halten

dharanas = tragend, erhaltend

háras = Flammenglut

θέρος (théros) = Sommer, Hitze, Ernte

θερμός (thermós) = warm, heiß

θερμαίνω (thermaíno) = wärmen, erwärmen, heiß werden, erglühen

Halten wir die Flammenglut und dienen Gottheit als Gefäß,
so pflegen und verehren wir die Heiligkeit der ganzen Welt !

Ist das Kunst ? Kulturbekenntnis eines Gärtners ?

Auch Agaue wird in den Bakchen schließlich von ihrem Wahn geheilt. Doch ist der Gott als Schrecken durch sie hindurchgegangen, weil sie nicht an ihn glaubte.

3 Shakespeare, Hamlet, 5. Akt, 2. Szene, Die letzten Worte Hamlets

4 s. Platon, Politeia, 368 c ff.

5 Mat. 8, 8

glauben

mittelhochdeutsch	gelouben
althochdeutsch	gilouben
gotisch	galaubjan
altenglisch	geliefan
(mit anderem Präfix, englisch to believe) (→ love, live, life)	
niederländisch	ge love n
altniederländisch	gilobho
plattdeutsch	löwen
germanisch	ga-laubjan
indogerm. W.	lub

= für lieb halten, gutheißen, loben, lieben, sich etwas lieb, sich etwas vertraut machen, für wahr halten

(der Gläubiger, im Mittelalter war Glaube auch = Kredit)

glau mundartlich norddeutsch (bei Lessing und Droste-Hülshoff)
= hell, scharf (besonders von den Augen und Ohren), klug

vgl. **glühen** griechisch γλαυκός (glaukós) glänzend, hellblau
glänzen, gleißen, glimmen, leuchten
(→) gelb, Gold, Glas etc. (→ Licht)

Glaube, Liebe und Wahrheit tauchen ganz plötzlich in einem neuen himmlischen Lichte („hellblau“) vor uns auf. — Die Sünde aber - d.i. die Entfernung von Gott - trägt dadurch ihre Strafe schon in sich selbst. Agaue schloß sich von der Liebe aus.

So beginnt auch die Therapie der Agaue in den Bakchen damit, daß der greise - und zu Beginn des Stückes noch senile - durch die Konfrontation mit Dionysos jetzt aber wieder herrschaftliche und heilige König⁶ Kadmos diese zum Himmel emporschauen läßt⁷. Diese Therapie setzt aber erst ein, nachdem Agaue ihn - zumindest indirekt - (durch eine Frage) darum gebeten hat!⁸

Die Gabe Gottes an die Menschen ist die Gnade und die Freiheit. Was aber setzt die Liebe höher - Gnade oder Freiheit? Die Antwort auf diese Frage wäre die Beantwortung auf die Frage nach der Existenz Gottes, der das Dämonische auch im negativen Sinn gewährt. Die Freiheit als Möglichkeit auch der Verneinung dieser Gnade ist selbst Teil der Gnade. Darum ist das Böse in sich selbst befangen, weil es durch sich selbst die Gnade der Freiheit verliert.

Die Hingabe aber an das Licht - an die Wahrheit - ermöglicht die Heilung des Kranken. „Siehe, dein Glaube hat dir geholfen!“⁹ Darum kommt das Licht der Heilung nie als Vergewaltigung - als Zwang, sondern als Antwort auf die ureigene und freie Frage des nach wie vor freien Menschen (Eros).

Kadmos, der liebende und mitleidende Vater, kann auf diese Frage hin das Licht der Wahrheit durch den Dialog eröffnen. Dabei geht er in seiner Liebe so sublim und

6 Nach archaischer Auffassung besaßen Könige auch Heilkräfte.

Für Empedokles war die höchste Stufe der Reife eines Menschen die Tätigkeit als Fürst, Arzt und Sänger.

7 Euripides, Bakchai, V.1264

8 ebenda V.1263

Kadmos entscheidet sich ganz deutlich erst jetzt zur therapeutischen Behandlung, zum Gespräch. Denn vorher hatte er nur sich und das schreckliche Schicksal seiner Tochter als tiefes Leid empfunden und bedauert. Die Unwissenheit des Wahns, der über Agaue lag, hielt er aber für noch milder als die schreckliche Selbsterkenntnis (V.1259ff.). Es ist Agaue, die nach Wahrheit fragt!

9 Mat. 9, 22 u.a.

Dort wo kein Glaube herrscht - wo keine Liebe ist -, kann Jesus keine Wunder wirken. (Mk. 6, 5)

zärtlich vor, daß er genau die Regeln der therapeutischen Kunst erfüllt¹⁰. Die Liebe ist das tiefste Geheimnis der Tugend. Ihre Tat erfüllt automatisch die Gesetze einer jeden Kunst. Die Eröffnung dieses Lichtes ist jedoch ein subjectiver Wert, und darum kann er auch nur im Subject und durch das Subject erfolgen¹¹. Die Therapie auf der Bühne erfolgt also, indem nun Kadmos selber beginnt, der Agaue Fragen zu stellen¹². Auf die gleiche Art und Weise verfährt Sokrates in Platons Dialogen. Der Eros¹³, die Liebe, die Wahrheit entwickeln aus dem Fragezeichen schließlich das Ausrufungszeichen (die Schau der Idee), auf der Bühne ist das die Epiphanie des Gottes¹⁴. Es gibt zu Denken, daß ausgerechnet dieser Weg der Therapie auf der Bühne aus- und vorgestellt wird, in einem Theaterstück, daß die Tragödie des Theaters und des Theatergottes auf die Bühne bringt. Sokrates war von Beruf Steinmetz <wie Rodin>; - seine philosophische Arbeit war es, **durch die Fragen** die Form, das heißt die Idee der Wahrheit und des Guten aus den Menschen selbst herauszuschlagen. Wie bei Rodin war seine Liebe also nicht nur vertikal, sondern auch horizontal. λιθουργός (lithurgós) ist der Steinmetz, der Steinarbeiter; λιθουργεῖον (lithurgeíon) ist die Steinmetzwerkstätte. Davon abgeleitet ist das Wort der „göttlichen Liturgie“, des heiligen Spieles vor Gott. Die Ekstase, die heilige Schau des Gottes und der Wahrheit **dient** also den Menschen. So war es schon bei den Shamanen, und so ist es auch bei Euripides auf der Bühne. Es ist ein Schauspiel zur Besserung der Menschen. Es ist ein Beispiel, hochgehoben auf die Bühne, den Körper der Kultur zu heilen:

Agaues Ekstase ist schrecklich — was Agaue in der Ekstase tut, ist schrecklich. In Agaues Wahn offenbaren sich genau die ihr Wesen bestimmenden Seelenteile: das wilde Tier, der Löwe¹⁵, die in ihr entfesselten Affekte und Leidenschaften, die ihre Person zerstören, weil kein „Wagenlenker“¹⁶ die aus einander stiebenden Pferde zu zügeln und zu lenken weiß. Es ist eine irrige Auffassung, daß in der Ekstase das lenkende und leitende Prinzip — Glaube, νοῦς, **Be sonnen**heit — ausgeschaltet ist, — im Gegenteil, in der Ekstase offenbart sich nur die Qualität dieses lenkenden Prinzips der Seele. Und dieses Prinzip, als Element der psychischen Einheit und des psychischen Einsseins, hat Agaue von Anfang an nicht besessen. Genau das wollte der rächende Theatergott von Anfang an auch sichtbar machen — die Folgen des Unglaubens: d.i. die qualvolle

10 Das schrittweise Vorgehen des Kadmos ist so verblüffend, und das Gespräch folgt so auffallend dem Muster moderner psychiatrischer Erkenntnisse, daß der Ethnologe und Psychotherapeut Georges Devereux von einer „psychotherapeutischen Szene“ spricht. (Georges Devereux, The Psycho-Therapy Scene in Euripides' Bacchae; in: Journal of Hellenic Studies, XC, 1970 <dt. Erstveröffentl.>)

11 Es gibt Vermutungen, daß die Erfahrung dieser Einsicht die keltischen Druiden vor der Fixation durch die Schrift zurückschrecken ließ. Die Kelten konnten schreiben, haben aber keine Gegebenheiten schriftlich festgehalten.

„Die Kelten sahen das Göttliche im Kreislauf der ewigen Wiederkehr, und so lehnten sie jede auf dem Weg der Schrift, Skulptur und Architektur angestrebte Fixierung ab. Die keltische Erfahrung beruht auf der intuitiven, frühen Erkenntnis einer außersinnlichen Realität, der Ausdruck zu geben die Antike weder die bildnerischen Mittel noch die Argumente besaß. Der Kelt strebt die Überwindung der Materie, die Entstofflichung seines irdischen Zustands an, um so dem Leben wie auch dem Tod zu entfliehen.“ (Lancelot Lengyel; Das geheime Wissen der Kelten, enträtselt aus druidisch-keltischer Mythik und Symbolik, Freiburg 1976, S.23)

12 Euripides, Bacchae, V. 1264 — 1300

13 vgl. Teil C, Kap. 2.1, S.89ff., hier S.98

14 s. Kap. 3.1.b), S.192ff.

15 Euripides, Bacchae, V.1107, V.1174, V.1185, V.1210, V.1214

vgl. Platon, Politeia, 588b ff.

Off. Kap.13 etc.

16 s. Platon, Phaidros, 246a ff.

psychische Dissoziation einer in sich zerbrochenen Identität, die Zerstörung ihres eigenen Haus-halts und ihrer positiven Wirkungsmöglichkeit (= Wirkmacht, schöpferisches Tun – Freiheit) in der Realität. Agaues Tun ist nur Negation, Negation ihrer selbst. Der „Wert“ der „Ekstase“ – des Austrittes des Individuums ins Göttliche und der Epiphanie des Göttlichen im Individuum („ich sah ihn, er mich, so lehrte er die Orgien“) – siedelt sich im ethischen, im individuell-ökonomischen Verhältnis zur Gottheit an. σωφροσύνη (sophrosýnē) und εὐδαιμονία (eudaimonía) bilden die rechte Gesinnung im rechten Tun gegenüber der von Agaue und Pentheus praktizierten ὕβρις (hýbris). ὕβρις (hýbris) = Übermut, Hochmut, Überheblichkeit

σωφροσύνη (sophrosýnē) = Besonnenheit

φρήν (phrén) = Sonnengeflecht, Zwerchfell, Gesinnung, Vernunft

εὐδαιμονία (eudaimonía) = Glück, Glückseligkeit, glückliche Lage, Wohl stand

εὐδαιμονίζω (eudaimonízo) = glücklich schätzen, glücklich preisen, loben (~ benedicere)

δαίμων (daímon) = Geist, Genius, Gottheit, Schicksal, Geschick \ [→ Benedikt]

Es ist die Tat der Handlung, die die Gesinnung offenbart.

gut heißt angemessen, passend.

ἀγαθός (agathós) = tüchtig, gut, edel, trefflich, tapfer, heilsam

ἀρετή¹⁷ (areté) = Tüchtigkeit, Tugend, überhaupt jede wertvolle Eigenschaft

1. an Gestalt und Charakter, Verstand und Können:

a) **Geschicklichkeit**, Tüchtigkeit

b) **Trefflichkeit**, Güte, Wert, Tugend

2. an Gesundheit, Besitz u.s.w.: Gedeihen, Glück

In der Tat offenbart sich die Stabilität der ökonomischen Werte. Agaue, Kadmos und Pentheus repräsentieren das Königshaus von Theben und den thebanischen Staat, die Polis. Ihr innerer Zerfall entspricht dem Zerfall des ökonomischen und des politischen Gefüges. Euripides war mit der Philosophie seiner Zeit bestens vertraut und mit der politischen Situation in Athen und Griechenland ebenfalls. Die Wiederherstellung des Staates und die Wiederherstellung der Person ist die Wiedereinsetzung des Glaubens, d.h. die Wiedereinsetzung der Wahrheit. Erst wenn dieser **Urgrund** der menschlichen Persönlichkeit wiederhergestellt wird, kann auch das von ihm getragene und gestaltete ökonomische und politische Gefüge wiederhergestellt werden.

Auch für Platon ist der Ort des Politischen (und des Ökonomischen) in der Seele des Menschen. Der Urgrund der menschlichen Persönlichkeit aber ist das **Wort**, die **Vernunft**, das Sprechen und das Zuhören, und in diesem Sprechen und Zuhören, in diesem Dialog wird das Wort der Wahrheit gegeben, und die widerstrebenden Seelenteile werden miteinander versöhnt. Das **Wort** also¹⁸ (das ist Wahrheit und Glaube, denn wenn wir etwas sagen – so meinen wir etwas, – so ist das Wort die Idee des Gesagten) – die Vernunft – stiftet Gerechtigkeit in den widerstrebenden Seelenteilen, d.h. sie stiftet Freundschaft im Inneren des Menschen. Diese innere Freundschaft kongruiert mit der ökonomischen und politischen Freundschaft¹⁹. Auch Agaue erfährt die Einsicht in das eigene Tun, und damit die Wiederherstellung ihrer wesensmäßigen Identität,

17 ἀρετή hat die gleiche Wurzel wie ἀραρίσκω (anfügen) und ἀρμόζω (einfügen, → Harmonie). vgl. auch S.98, S.129

18 s. Off. 19, 11–16

19 s. u.a. Platon, Politeia, 368c ff.

durch das liebevolle und vernünftige **Gespräch**, durch ein Frage- und Antwort - Spiel, durch den **Dialog der Sprache**. Am Ende steht die neue und beherrschende Einsicht, die ihrem Wesen zuvor fehlte - Vernunft und Glaube²⁰. Das Wort erhellt die voneinander getrennten Seelenteile, es hebt zur schönen Ordnung und zum Bewußtsein empor, was zuvor noch getrennt war, es erleuchtet den Bau der Seele zur Schau seiner potentiellen harmonischen Zusammenfügung. Die Mithereinnahme des Lichtes in die Bereiche der Kümmeris - bzw. die Mithereinnahme der dunklen Seelenteile in die erleuchtende Schau - heiligt Körper, Seele und das ökonomisch-soziale Gefüge des Menschen. Im Theaterhaus ist dieses auch die Möglichkeit des schauenden und erkennenden Publikums, das in Agaues geistig-seelischer Katharsis die Katharsis des politischen, individuell-psychischen und ökonomischen Gefüges erleben kann. Die triebhaften und affektiven Seelenteile (jene, die aus den Bedürfnissen des Lebens heraus nach Befriedigung der Luste dürsten, und jene, die der Würde und Stärke einer Persönlichkeit dienen, ohne Lenkung aber zu Gewalt, Ehrgeiz und Stolz neigen) können als solche erkannt und an den ihnen angemessenen Ort zurückgeführt werden. Es ist die Tugend, was die Schau des erhellenden Lichtes stiftet: Tapferkeit, Besonnenheit (rechtes Maß), Gerechtigkeit, Klugheit. Die einzelnen Seelenteile werden in ihrer Harmonie (am rechten Orte) gut (vom Bösen geheilt).

Die Beherrschung der Affekte, d.i. deren freundliche und verbindende Führung, kongruiert mit der Erfahrung der Beherrschung eines wilden, dann aber gezähmten (= befreundeten) Tieres. Am deutlichsten wird diese Harmonie zwischen Körper, Geist und Seele im Erscheinungsbild eines Reiters, eines ritterlich adeligen Menschen, der es gelernt hat, mit seinem Tiere richtig umzugehen. Das Bild und die Erfahrung im Umgang mit dem Tier wird zum Bild und zur Erfahrung im Umgang mit sich selbst. Und nur die Beherrschung der eigenen Affekte befähigt auch zur Lenkung des adeligen Hauswesens oder sogar zum lenkenden Dienst am Staate. Aristokratie ist also ein innerer Tugendwert (*ἄριστος* <áristos> = der Beste), der gerade der Aristokratie Thebens gefehlt hat. Die Ekstase, die Übersteigerung des inneren Zustandes, d.i. in diesem Falle die Entfesselung der triebhaften Elemente (der Pferde)²¹, geben dem Theaterhaus die Möglichkeit der Vorzeige (der Schau) der inneren und äußeren göttlichen Zusammenhänge. Die ethische Bedeutung des Theaters liegt dabei in seinen Möglichkeiten, die **Affektivität** und die **Effektivität** menschlichen Seins und Handelns auf der Bühne zur Darstellung zu bringen. Die Ekstase von Tugend und Untugend zeigen die Eingebundenheit menschlichen Tuns in den inneren Haushalt von Seele und Person. Die Worte „Tugend“ und „Tun“ sind also unmittelbar miteinander verwandt. Arbeit, Tat und Vollbringen begegnen sich sowohl ihrer inneren Bestimmung nach, als auch dem, was wir ihrem äußeren Ergebnis (ihrem Produkte) nach erkennen können. Der Wert der Arbeit aber liegt also auch schon in ihr selbst²².

20 Euripides, *Beckhai*, V.1296, V.1301, V.1325

21 s. Platon, *Phaidros*, 246a ff.

zur Symbolik des Pferdes im Shamanismus vgl.: Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt 1982, S.431ff.

22 vgl. Robert M. Pirsig, *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten*, Frankfurt 1976

,Adam' ist ,der Bauer', der, der ,setzt' und handelnd aus dem Innersten heraus die Welt verändert. Der Eingriff in den Kosmos macht ihn zum bildenden Gestalter dieses Kosmos, d.h. er ist nicht einem gnadenlosen Naturgesetz unterworfen, sondern mit der Gabe versehen, wirkend zu verstehen, um diese Welt sich durch die Tat zum Untertan zu machen²³. Wiederum ist sein Innerstes entscheidend: - ob sein Tun getragen wird vom Drange nach Beherrschung, nach finanziellem Vorteil - oder dem, was wir Tugend nennen.

In den Klöstern war die Arbeit in sich ruhend, Teil der Regel „ora et labora“, selbst schon Gebet - im heiligen Spiel des Menschen vor seiner Existenz. Sie war Verehrung (Benediction) des Göttlichen. Die kapitalistische Bestimmung der Arbeit - auch in einem Theaterunternehmen bleibt das Zentrum zur Motivation der persönlichen und gemeinsamen Arbeit das Geld - aber bleibt zu hinterfragen. Darum vor allem, weil sie sich auf die Qualität der Arbeit auswirkt und sich zwischen Mensch und Arbeit schiebt. Gerade auch in der finanziell motivierten Substitution von Handarbeit durch Maschinenarbeit wird diese Problematik deutlich. Schließlich sinkt der empfundene Wert der Arbeit auch im Selbst-wert-gefühl des einzelnen Arbeiters²⁴. Der Mensch aber ist schon von Natur aus der Arbeiter (Adam), d.h. der, der handelt, der tut, der baut, der bewerkstelligt, der schafft²⁵.

Tugend ist ein gärtnerischer, pflegerischer Begriff. Er stammt aus einer adelig-bäuerlichen Weltanschauung, die sich im gärtnerisch-pflegerischen Umgang mit der Natur entwickelte²⁶. Handlung, Tat, Arbeit erwachsen aus der Notwendigkeit der Existenz, aus der Notwendigkeit der Nahrungsbeschaffung. Bereits bei Kain und Abel vollzieht sich die Trennung von Ackerbau und Viehzucht; das heißt: die kulturell formende Art und Weise der Nahrungsbeschaffung bestimmte die Entwicklung der verschiedenen Völkerschaften.

» Der Begriff des Hauses, der Wirtschaft (..) ist offenbar so alt wie das Bauerntum, das vollentwickelte Pflugbauerntum, überhaupt. (..) Wir wissen heute, daß die Entstehung des Pflugbauerntums mit dem Aufkommen der Hochkulturen in engstem Zusammenhang steht. Beide sind geschichtlich entstanden durch die Überschichtung primitiver Ackerbau (Hackbau) betreibender Völker mütterrechtlicher Struktur und magisch-animistischer Geisteshaltung durch erobernde Großviehzüchter, die durch die ihnen gelungene Züchtung und damit Beherrschung großer, hochstehender Tiere eine herrenmäßige Haltung und eine stärkere Rationalität entwickelten. Sie lebten in ausgesprochen vaterrechtlichen Sozialformen. Der durchgebildete Typ ist der Pferdezüchter, wie denn der Reiter, der Ritter dauernd das Prototyp des adeligen Mannes darstellt. Dort wo Großviehzüchter nicht bloß über Hackbauern herrschen, sondern sich die Synthese zum Pflugbauerntum vollzieht, gewinnt auch das beherrschte Bauerntum in der Struktur eines paternal geordneten Hauses einen herrenmäßigen Einschlag, entsteht eine adelig-bäuerliche Welt, die trotz aller in ihr bestehenden Scheidungen doch einen einheitlichen Charakter trägt. Sie bleibt aber bis zum Anbruch der industriellen

23 s. Gen. 1, 27 - 31

24 Nur das Wertgefühl gegenüber der eigenen Arbeit erzeugt das Wertgefühl gegenüber fremder Arbeit und damit Ehrlichkeit.

25 vgl. Teil A, Kap. 1, S.16ff. und Kap. 2, S.21ff.

26 vgl. Otto Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist, Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohnberg 1612 - 1688; Salzburg 1949, S.75ff. S.245ff.

Gesellschaft „naturnah“. Unter den verschieden starken Schichten herrenmäßiger und bäuerlicher Rationalität wirkt, (..) das Magische weiter. Zwischen Großbauernwirtschaft und adeligem Meierhof besteht nur ein gradueller Unterschied. Auch der Bauer ist Wirt, Herr in seinem Haus über Mensch (Frau, Kinder, Gesinde) und Tier. Im germanisch bestimmten Rechtsgebiet ist auch das Bauernhaus „Freiung“, (..) in deren Hausfrieden von außen nur unter bestimmten Bedingungen eingegriffen werden darf. ²⁷

Auch die griechische Kultur haben wir als eine Mischform von seßhaften mutterrechtlichen Gesellschafts- und Lebensformen mit den Lebens- und Kulturformen der einfallenden nomadisierenden und vaterrechtlich strukturierten Reitervölker aufzufassen. Ausgehend von diesen Traditionen (nach einer langen Zeit der Verwüstung und des kulturellen Niedergangs) erwuchs im griechischen Menschen in der Arbeit mit der Scholle - d.h. im Umgang mit der Natur - nun langsam das, was wir heute Tugend nennen. Es ist in erster Linie Tüchtigkeit, ein innerer Wert, der den Edlen bald vom Gemeinen abhob, wobei sich bei der Wahrung des Haushaltes schnell die verschiedenen Kardinaltugenden Tapferkeit, Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Klugheit herauskristallisierten. Diesen praktischen Tugenden begegnen wir sowohl in der Individual-Ethik (Monastik), in der Lehre vom Haus (Ökonomik) und in der Lehre von der Polis (Politik). Denn wie gesagt, nur der, der sich selbst beherrscht, das heißt, seine Affekte zu bilden und zu gestalten weiß, kann auch im Haushalt oder im Staat zum Wohle der Gemeinschaft wirken, lenken oder führen²⁸. Auch die Römer kannten noch das Ideal des freien Landmannes (d.h. des selbständigen und nicht in Fron stehenden, seine eigene Arbeit verrichtenden Bauers, von edler innerer Gesinnung, d.h. adelig), der, wenn der Staat ihn ruft, diesem selbstlos folgt und der Gemeinschaft dient, ohne auf seinen eigenen Vorteil bedacht zu sein.

Die Entwicklung des Tugendbegriffes hängt eng mit der bäuerlich-adeligen Autarkie zusammen. Eine gute und glückliche Wirtschaftsführung wurde dabei nicht durch unterdrückende Beherrschung von Natur und Arbeitskräften erreicht, sondern durch die Stiftung von Harmonie und Freundschaft zwischen den verschiedenen Tätigkeits- und Tugendkräften²⁹. Das griechische Denken bemühte sich stets, das Gesamte der Erscheinungen (das Eine) zu sehen, das es sowohl im Äußeren und Allgemeinen, als auch (als Essenz und Forms substanz verdichtet und im Begriffe fassbar) als das bestimmende und gestaltgebende Innere der Dinge wiederfand³⁰. Haus wie Mensch, Polis oder Kosmos wurde in seiner „Wesenheit“ „als Ganzes erschaut und nicht analysiert“³¹. Doch auch das griechische Denken wurde mit der Gefahr des zersetzenden naiven Rationalismus konfrontiert, der vor allem Sokrates begegnet, indem er zur gemeinsamen Basis menschlichen Denkens die **Vernunft**, das gemeinsame Sprechen und Zuhören, als verbindendes Glied der Kultur wiederentdeckt (Eros). Auf dieser Grundlage aufbauend, konnten seine Schüler den praktischen Teil der Philosophie, die Ethik und

27 Otto Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist, .., Salzburg 1949, S.246f.

28 vgl. u.a. Platon, Politeia, 427d - 434d

29 ebenda

30 vgl. Otto Brunner, Adeliges Landleben .., Salzburg 1949, S.249

31 ebenda

(als Teil derselben) auch die Ökonomik weiterentwickeln. Beide bekamen damit neben der Politik einen festen Platz im Rahmen der griechischen Philosophie, „im Gesamtsystem des letztlich metaphysisch bestimmten Weltbildes der Griechen“³².

An der Tugend liegt es, wieweit sich Einzelmensch, Haus und Polis ihrer „Wesenheit“, ihrem wahren Sein zu nähern vermögen. Denn in diesem Denken sind **wahres Sein** und **höchstes Gut** eins und machen den Gottesbegriff des „metaphysischen Monotheismus“ der Antike aus³³.

Der Bauer betrachtet seine Wirtschaft also nicht einfach als Ertragsquelle, sondern sie ist ihm Arbeitsquelle. In dem selben Sinne, in dem die Götter, der Gott oder das Göttliche dem Lauf und dem Geschehen des gesamten Kosmos obwaltet, tut, setzt - also **gut** ist - strebt der Landmann, gärtnerisch obhütend in seinem Haus- und Wirtschaftsbereich gut, setzend, arbeitend zu walten und zu herrschen.

Der, der bestimmt, nähert sich durch seine Person dem höchsten Prinzip seines Seins. Der Landmann, der freie Bauer, der Herr, der Fürst und Adelsherr hatten die Rechts- und Wirtschaftspflege inne, sie stifteten Gerechtigkeit und setzten das Gesetz.

» Die alte Ökonomik ist keine Lehre vom Markt, sondern eine Lehre vom Hause. Es ist der Gesamtkomplex der im Hause vorhandenen zwischenmenschlichen Beziehungen, Verrichtungen, Tätigkeiten, den sie erfassen will, während in den neueren Sozialwissenschaften die einzelnen Elemente analysiert und in Zusammenhänge eingeordnet werden, in denen das Gebilde Haus als Ganzes nicht mehr sichtbar wird. Wenn hier nicht selten unter der irreführenden Bezeichnung einer Lehre von der Konsumtion eine kümmerliche Lehre von der Haushaltung vorgebracht wird, so ist dies nur ein dürftiger Rest, da die zwischenmenschlichen Beziehungen wegfallen, das „Haus“ zudem in Haushalt und Betrieb aufgespalten wird. Es ist letztlich eine bäuerliche Denkweise, die uns in der alten Ökonomik entgegentritt, und sie entspricht einer Sozialstruktur, in der der weitaus größte Teil der Bevölkerung, 90 von Hundert oder mehr, in der Einheit der bäuerlichen Haus- und Landwirtschaft lebten. «³⁴

Wir ahnen zum erstenmal wieder den Zusammenhang von Ökonomie und Glaubenswelt. Besonnenheit war die Frucht der Arbeit im Ringen um die Früchte der Natur. Doch bereits zu Goethes Zeit war diese Idee nur noch als Idylle möglich, als Bild von Philemon und Baucis, die ein kleines Eiland unter Obhut und Pflege eines kleinen Kirchleins bestellen. Ihnen gegenüber stellt Goethe den maßlosen Faust, seine technischen Pläne zur großangelegten Land- und Ländereigewinnung und nur noch zweckgebundenen Naturbeherrschung. Ausgerechnet die Idylle und das Kirchlein stehen seinem Unternehmen angeblich dabei im Wege. Doch ist Faust selbst bereits am Ende. Blind (!) wie er ist (von Sorge mit Blindheit geschlagen), glaubt er die Spatenstiche der Deichbauer zu vernehmen, in Wirklichkeit jedoch wird sein eigenes Grab geschaufelt³⁵. Das Schaffen, die Tat selbst (Faust), die ökonomisch-wirtschaftliche Welt wird hier in seine metaphysischen und klassischen Anfänge zurück- und wieder eingeführt. Und wiederum kann sich nur in dieser letzten Rückbindung und Rückbesinnung der Kern und Grund - das Licht der Tugend allen Schaffens und aller Arbeit offenbaren.

32 Otto Brunner, *Adeliges Landleben ..*, Salzburg 1949, S.249

33 ebenda S.250

34 ebenda S.245

35 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust, Der Tragödie zweiter Teil*, V.11539 ff.

Es ist kein Zufall, daß sich der Tugendbegriff der Antike so nahtlos und so vollkommen in das christliche und christlich-ritterliche (adelig-idealistische) Denken hat einfügen lassen. Er bestätigte sowohl den metaphysischen, den individuell-ethischen, als auch den ökonomisch-praktischen Teil der neuen Offenbarung. Das ist jedoch nicht nur historisch-philosophisch von vielerlei Interesse, sondern für die Kunst als Idee nach wie vor von unmittelbar praktischer Bedeutung. Denn der Tugendbegriff ist auf die ganze wirtschaftlich-ökonomische Beherrschung eines Kunstprozesses auszudehnen, anzuwenden und direkt zu übertragen. Gerade die Verwirklichung der klassischen Tugenden macht aus der Kunst das, was wir klassisch nennen. Ihre klassischen Komponenten sind Anmut, Mäßigkeit (Ausgewogenheit), Offenheit, Transzendenz³⁶.

Nehmen wir als Beispiel hier nur die Kunst der Mäßigkeit.

μηδὲν ἄγαν (medèn ágan) = Nichts zu sehr (+ angemessen, gut)

Sie führt die Kunst zum klassischen Ideal der Harmonie, insbesondere der Harmonie von Ökonomie und Geist, d.h. von Form und Inhalt. Die entscheidende Frage nach dem, was angemessen ist, ist aber wie die Frage nach Weisheit in der persönlichen Schau des einzelnen Menschen und Künstlers begründet. Nur in dieser Schau jedoch kann die Form zum Geiste werden, und der, der die Form des Kunstwerkes schaut, schaut den Geist, der es formte.

Vor allem Goethe hat sich Zeit seines Lebens mit den Harmoniegesetzen zwischen Form und Inhalt abgerungen und beschäftigt. Das positive Zentralsymbol in einigen seiner Gedichte sind dabei der Becher, der Krug, der Pokal – also das Gefäß, in herrlicher Analogie zum heiligen Kelch oder Gral – **randvoll mit feurigem Wein gefüllt**³⁷. Manierierte Formen entsprächen überreichen (oder affigen) Pokalen ohne angemessenen Inhalt, oder das Gegenteil – die gewollte Transzendenz der Romantiker (die Goethe zeitweise verhaßt war) unzureichenden Gefäßen, die den Inhalt nicht mehr fassen können. (Am Ende der Maßlosigkeit stehen Krankheit, Ruin, Tod, Untergang, Wahnsinn.) Das Harmoniesymbol (Form – Inhalt) des gefüllten Gefäßes trägt aber selbst schon die transzendierende Symbolik des Lebens und der Liebe³⁸ – und so wird die Formfrage und die Frage nach der Mäßigkeit und Tugend schließlich wieder zur Frage nach dem innersten Impuls (oder nach der größten Tugend) im Handeln eines Menschen. Diese Tugend scheint schließlich alle anderen Tugenden automatisch in sich einzuschließen, – all ihren Ansprüchen gerecht zu werden und diese zu erfüllen.

» Der Zauberer fordert leidenschaftlich wild
 Von Höll' und Himmel sich Helenens Bild;
 Trät er zu mir in heitern Morgenstunden,
 Das Liebenswürdige wär' friedlich ihm gefunden. «³⁹

36 Es wäre natürlich unangemessen, die Tugenden der Seele direkt auf die Tugenden eines Kunstwerkes übertragen zu wollen. Dennoch möchte ich auf die Kongruenz zwischen Seele und Kunstwerk hinweisen, die sowohl im Akt des Schaffens, als auch im Akte des Aufnehmens evident wird. Daher ist es möglich, auch die christlichen Tugenden auf das Kunstwerk anzuwenden (Keuschheit <Unschuld, Gerechtigkeit, Offenheit>, Liebe, Barmherzigkeit, Glaube, Hoffnung, Demut). Die den Tugenden zugrunde liegende Idee kann sich jedoch nur im Individuum offenbaren.

37 s. dazu insbes. Goethes Gedichte Der König von Thule und Geistesgruss

38 ebenda

39 Goethe, Sprüche, Den 18. Januar 1832

In diesem kurzen Gedicht setzt sich Goethe scharf von seinem selbstgeschaffenen Gegenbilde ab, dem fordernden Zauberer **Faust** (Faust = die geballte, fordernde Hand). Vers 3 und 4 sind die Antithese zu 1 und 2. Das Liebenswertigste, das Bild der Helena, d.h. des Schönen (= höchste Formvollendung), findet der 82jährige in heiteren Morgenstunden. Die Morgenstunden waren für ihn die Zeiten der Arbeit; heiter bedeutet in der Alterssprache: zu Geist werdend, in klarer Schau⁴⁰.

» Die Verse (..) stehen auf der Grenze zur späten Lyrik, ein Kurzgedicht, das die Serenität des hohen Alters ausspricht und das in der Knappheit (..) des Altersstils zu den bedeutendsten Gedichten der Spätzeit gehört. «⁴¹

So stellt sich Goethes Kunst in seinem Werke selber dar: formal in sich gerundet, spannungsreich und ausgewogen neben der dunklen Gestalt des Maßlosen⁴².

Die Ökonomie des Kunstwerkes (die innere wie die äußere Ökonomie) wird also selber Auswurf des gestaltnerischen bildnerischen Geistes, der in der εὐδαιμονία, im Impuls des Genius, die Form dem Inhalt baut.

Die Tat auf der Bühne entspricht den inneren Ökonomiegesetzen des Künstlers. Seine persönliche Ethik offenbart sich in der Ethik des Kunstwerkes; die Ethik des Kunstwerkes aber korrespondiert mit der Ethik der Gemeinschaft.

Der Wert der Arbeit, das Wirkenwollen der Potenz, driftet heute immer mehr zu den Maschinen; und diese „moderne“ Ökonomie zerstört den Ethos der Arbeit und der Bühne⁴³. Denn Arbeit und Bühne fassen in der Personalität des Menschen. Die von den Maschinen geleistete Arbeit mag oberflächlich betrachtet zunächst ähnliche Ergebnisse bringen (Produkte liefern), wie die von den Menschen vollbrachte Arbeit. (Auf der Bühne ist selbst dieses nicht erreichbar.) Doch das Zentrum der Arbeit, die Tat und der sich in der Tugend offenbarende, sich entwickelnde und handelnde Mensch sind plötzlich verschwunden. Sein potentiell Wachstum hat damit aufgehört.

Johannes Paul II., das Oberhaupt der katholischen Kirche, ist als solches selbstverständlich weiterhin bemüht, in den ethisch-geistigen Bereich menschlichen Denkens und Handelns hineinzuwirken⁴⁴. Als Christ und Europäer steht er dabei weiterhin in der dem Christentum hauptsächlich durch das Wirken der Kirchenlehrer und Klöster vermittelten Tradition der Antike (insb. durch die Scholastik <Thomas von Aquin>), – in der – durch das Christentum allerdings revolutionierten – Tugendlehre.

» Das Vollbringen ist nicht identisch mit der Wirkmacht. Eine Tat vollbringen – heißt nicht nur soviel wie ihr Täter sein. Das Vollbringen ist vielmehr etwas der Selbstbestimmung Zugeordnetes. (..) Deshalb vollbringt der Mensch, wenn er Täter der Tat ist, gleichzeitig sich selbst in ihr. Er vollbringt – das heißt er verwirklicht, bringt gleichsam zu ihrer eigentlichen Fülle diejenige Struktur, die aufgrund der Personalität für ihn bezeichnend ist, aufgrund dessen also, daß er jemand und nicht etwas ist. «⁴⁵

40 Goethe, Gedichte, kommentiert von Erich Trunz, München 1982, S.690

41 ebenda

42 Jb. Goethe 26, 1964, S.25

43 vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I; Frankfurt 1974; S.7ff.: Die Wunschmaschinen, S.497ff.: Programmatische Bilanz für Wunschmaschinen.

44 s. dazu z.B. Andrzej Jawieñ <d.i.> Karol Wojtyła, Der Laden des Goldschmieds, Freiburg 1979

45 Karol Wojtyła, Person und Tat, Freiburg 1981; S.120ff.: Teil 2: Die Transzendenz der Person in der Tat, S.170ff.: Selbstbestimmung und Vollbringen, hier S.172

Wir können diesen Gedankengang nach unserem Ansatz selbständig zu Ende denken: Das Vollbringen, das Wirken, das Verwirklichen, das Tun ist aktive Bezeugung der Person in der Welt. Es ist im Kern positiv (voller Tugend), es ist gut.

Im Anfang war Tat und Wort. Tat war Wort, Wort war Tat.

Ora et labora umspielt also immer noch Gottes Wirken.

Die Wirklichkeit ist **das „positive“ Sein**.

Gott ist also Wirklichkeit.

(Eben auch durch, mit und in der Personalität des Menschen.)

Die Tendenz dieser Entwicklung zur Wahrheit hängt aber von der Bereitschaft jedes einzelnen Menschen ab. Genau das sagt auch der vom Theater kommende Papst.

Eine chinesische Anekdote vermag diesen Sinnzusammenhang vielleicht noch heller darzustellen. Vor allem offenbart sie die Sinnentleerung der Arbeit durch Profit- und Geldgier, die aus der freien Arbeit für uns heute schließlich ein notwendiges Übel macht, das zugunsten einer verflixten „Frei“zeit (Ab-schalten, Zer-streuen), eines abstrakten Geld- und Freizeitwertes, aufrechterhalten und noch weiter ausgedehnt wird. Keine Spannung (- daher auch keine Entspannung), keine Erfüllung, keine tiefe innere Befriedigung frei von allen Geld- und „Zeit“-Werten („Zeit“ ist Geld) läßt die Zeit der Arbeit zu dem Gebetspol werden, der die Zeit des Menschen heiligt. Die Zeit des Menschen selber, **sein Tun**, pervertiert sich durch die Verschiebung der ökonomischen Werte. Seltsamerweise ist die Spannung einer Persönlichkeit ihrer Arbeit zuzuschreiben und nicht der maschinenhaften Degeneration ihrer Nicht-Arbeit. Arbeit und Freizeit sind genauso wenig Gegensätze wie Muße und Erfüllung. Pflicht und Identität werden eins, wenn die Personalität des Einzelwesens in seinem Sein zum Tragen kommt. Habgier ist eine Untugend, und darum zerstört sie die Dynamis der Tat. Aus der Tat wird höchstens eine Un-tat.

» Die Geschichte eines Bauern, die Tschuangtse* erzählt, ist in vieler Hinsicht bezeichnend und vielsagend, obwohl sie sich vor über zweitausend Jahren in China abgespielt haben soll. (..)

Ein Bauer grub einen Brunnen, um sein Land zu bewässern. Das Wasser trug er in einem Eimer mühsam aus dem Brunnen herauf. Als das ein Vorübergehender sah, fragte er den Bauern, warum er dazu nicht einen Ziehbrunnen verwende; er spare Arbeit und leiste mehr als die primitive Methode. Der Bauer sagte: „Ich weiß, daß er Arbeit spart, und gerade das ist der Grund, warum ich ihn nicht verwende. Ich fürchte, daß man dem Maschinendenken verfällt, wenn man eine solche Einrichtung verwendet, und das führt zu Indolenz und Faulheit.“ «⁴⁶

Es ist insbesondere die Liebe zur Arbeit, die den inneren Wert der Arbeit erkennen läßt. Gerade der Verlust selbständiger Arbeit führt zu einem Verlust der Bewahrheitung der Tugend, der Entdeckung und Entwicklung manueller Fertigkeiten, der unmittelbaren schöpferischen Kommunikation von Geist und Stoff, von Mensch und Material, die die Form gebenden und Menschen bildenden Prozesse erst in Gang bringt. Mag die moderne Technologie inzwischen auch Pumpen entwickelt haben, – der Weise geht immer noch gerne zum Brunnen.

46 Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki, Richard de Martino; Zen-Buddhismus und Psychoanalyse; Frankfurt 1981; Daisetz Teitaro Suzuki, Über Zen-Buddhismus, hier S.15f.

* Tschuangtse, großer Philosoph des alten China, lebte im dritten Jahrhundert vor Christus.

c) Franziskus und die Ökologie

Das Christentum ist nicht fähig, ein kulturelles System aufzubauen, das so perfekt ist, daß es schließlich an seiner eigenen inneren Struktur erstickt; – oder umgekehrt, kein System, das so perfekt ist, daß seine eigene innere Struktur ihm schließlich im Wege steht, ist fähig, das Christentum auf Dauer zu halten. Es gibt keinen perfekten Christen, und es gibt kein perfektes Christentum. Ausgerechnet Petrus, der Führer der neuen Kirche, wird schon im Evangelium am deutlichsten in seiner unmittelbaren Menschlichkeit und Schwäche dargestellt. Er bleibt der Fischer, der er ist, und doch ist der Same Gottes auch in ihn gefallen. Nicht mehr und nicht weniger. Es gibt kein Leistungschristentum, daß vor der Maßlosigkeit seiner ethischen und kulturellen Ansprüche schon von selbst verkümmert; es gibt keinen Kodex chiffrierter Mechanismen, den es zu erfüllen gilt, als ginge es ums Leben (!). Das Christentum ist eine viel zartere Botschaft, im Hier und Jetzt die Gotteskindschaft anzunehmen, das persönliche Geheimnis der Liebe und der Freude in seinem Leben zu erfahren und zu tragen. Nur so kann auch die Kultur ihre Farbe und ihr Geheimnis bewahren, ihre erfrischende Sorglosigkeit und Unbeschwertheit – denn jeder Mensch fängt immer wieder von vorne an.

» Macht euch nicht Sorge für euer Leben, was ihr essen oder trinken, noch für euren Leib, was ihr anziehen werdet. Ist nicht das Leben mehr als die Speise und der Leib mehr als die Kleidung ?

26. Betrachtet die Vögel des Himmels ! Sie sähen nicht, sie ernten nicht, sie sammeln nicht in die Scheunen, und euer himmlischer Vater ernährt sie. Seid ihr nicht viel wertvoller als sie ?

27. Wer unter euch kann mit seinen Sorgen seinem Lebensweg eine einzige Elle hinzufügen ?

28. Und was macht ihr euch Sorge um die Kleidung ? Betrachtet die Lilien des Feldes, wie sie wachsen ! Sie arbeiten nicht und spinnen nicht,

29. und doch sage ich euch: Selbst Salomon in all seiner Pracht war nicht gekleidet wie eine von ihnen.

30. Wenn nun Gott das Gras des Feldes, das heute steht und morgen in den Ofen geworfen wird, so kleidet, wieviel mehr euch, ihr Kleingläubigen !

31. Macht euch nicht Sorge und sagt nicht: Was werden wir essen, was werden wir trinken, womit werden wir uns bekleiden ?

32. Denn nach all dem trachten die Heiden. Es weiß ja euer Vater im Himmel, daß ihr all dessen bedürft.

33. Sucht zuerst sein Reich und seine Gerechtigkeit, und dies alles wird euch dazugegeben werden.

34. Macht euch daher nicht Sorge für den morgigen Tag; denn der morgige Tag wird für sich selber sorgen. Jedem Tag genügt seine Plage. «⁴⁷

„Ökologie“ ist „die Lehre vom Haus“. Das Innerste dieses Gebäudes, sei es der ganze Kosmos, eine Gemeinschaft Vieler, ein Unternehmen oder eine einzelne Person, prägt die gesamte Kultur, läßt sie sterben oder wiederauferstehen.

Zur gleichen Zeit wie Dominicus (1170 - 1221) lebte der Gründer der Franziskanerorden, Franziskus von Assisi (1181/82 - 1226). Der Sohn reicher Kaufleute verließ nach einer romantisch-ritterlich verlebten Jugend und zweimaligem kurzen Kriegsdienst plötzlich die reichen Kreise seiner Heimatstadt und ging in die Einsamkeit und zu den Armen. Wiederum erfasste der Geist einen Menschen, um in einer Zeit, in der eine

47 Matth. 6, 25 - 34; vgl. auch Luk. 12, 22 - 34

allzu reiche Verweltlichung und Machtfülle die Kirche und die Kultur wieder einmal zu zerstören drohte, in der Kultur und durch die Kultur zu offenbaren, was in ihr selber lag und was sie in sich trug. — Es war die Zeit der aufkommenden Geldwirtschaft. Die norditalienischen Banken ermöglichten zum ersten mal eine Anhäufung und Hortung von wirtschaftlichen Werten, ohne von verderblichen oder aber knappen Naturalien als Zahlungsmittel abhängig zu sein. Der Wirtschaft brachte diese Neuerung große Vorteile. Es mußte daher wie ein Schock wirken, daß ausgerechnet ein bevorzugtes Mitglied dieser damaligen Wirtschaftswelt die hierarchischen Machtstrukturen seiner Heimat aufgab, um sich zu erniedrigen und eine vom Verfall bedrohte Kirche wiederaufzubauen. Besonders durch Christi Worte Matth. 10, 5ff. fand Franziskus die Kraft zur Bezeugung einer geistig-ethischen Erneuerung, die auch der machtvolle und gleichzeitig bedrohte Bau der Kirche schließlich anzunehmen wußte. Franziskus' Worte auf dem Weg zu Gott waren vor allem Worte der Kargheit: Demut, Armut, Religio. Aus diesen Worten klang jedoch die unendliche Liebe zu Gott, dem er nicht als einem gnadenlosen Naturgesetz begegnete, sondern als liebendem Wesen durch die unmittelbare Freude an der Schöpfung. Die mystische Verzückung seines Wesens führte schließlich zur Stigmatisierung⁴⁸. Der im Wesen einfache Franziskus lehrte und lebte die Verehrung und Liebe zu allen lebenden und seienden Dingen, die Solidarität und Geschwisterschaft zu ihnen, und damit die Verehrung des gemeinsamen Schöpfers. Er hob Regenwürmer, Käfer und Schnecken vom Wege auf und legte sie an den Rand, damit ein Nachfolger sie nicht etwa unabsichtlich zertrete. Er war ein Gegner der Lieblosigkeit und der Ausbeutung, und fühlte sich ganz im Sinne der modernen ökologischen Bewegungen nicht nur als Bruder aller Menschen, sondern als Bruder der gesamten Schöpfung. Und wie die modernen ökologischen Ideen, so entstand auch sein Sonnengesang nicht etwa aus einer idyllischen Naturbetrachtung heraus, sondern auf dem Gipfelpunkt einer existentiellen Krise von größter Gottesferne und Trennung von seinen geliebten Freunden und von seiner adeligen Jugendfreundin und Geliebten, der heiligen Klara⁴⁹; — einer Krise, die einherging mit einer augenscheinlichen Krebserkrankung, die bei ihm zur Erblindung führte und an der er auch starb. Doch sogar in dieser Krankheit, an der heute unsere gesamte Civilisation erkrankt, fand er schließlich einen Sinnzusammenhang und seine eigene Rückbesinnung auf das Ganze. Und er lobte es⁵⁰.

Kaum ein Heiliger wird und wurde so verehrt, so oft in der Kunst dargestellt, und um keinen Heiligen ranken sich so viele Legenden, wie um Franziskus; - war er selber doch verrückt und radikal genug, Christus ernst zu nehmen und ihm nachzufolgen. Sein eigenes Ringen und sein Wirken brachte das kulturelle Maß in der Spannung zwischen Pracht und Innerlichkeit (Bild und Mysterium) aufs neue wieder in ein rechtes Lot. Und wieder war es das Gebot der Armut und der Liebe, das den Geist des Menschen zur Schau der Freiheit offen machte.

48 am 17. 9. 1224

49 Klara von Assisi (1194 - 1253), gründete gemeinsam mit Franziskus den Klarissenorden.

50 s. Franziskus von Assisi, *Laudes creatoris* und *Il cantico di frate sole* <1224>

Es ist natürlich müßig, die Existenz Gottes leugnen oder beweisen zu wollen. Und jeder, der herangeht, das Tabernaculum ohne Glauben zu öffnen (die Seele), wird nichts anderes vorfinden als Scharniere, Topfmaße und Gewichte, hohle Behältnisse, deren Sinn ihm verloren gegangen ist.

Immerhin bemüht sich der Mensch, seitdem er Denken kann, in seiner Kultur darum, eine gewisse Erdschwere hinter sich zu lassen. Das Göttliche bleibt der Zentralbegriff seiner Existenz auf dieser Erde, solange er den Tod nicht überwunden hat, und solange das Geheimnis des Lebens für ihn noch nicht enträtselt ist. So mag es also sein, daß die Beschäftigung mit Gott uns den Menschen schließlich näher bringt.

Jede Äußerung über Gott bleibt eine Äußerung des Glaubens, ein Weg der Wahrheit des Menschen in seiner Suche nach Glückseligkeit.

Diese Suche ist allen Menschen gemein. Die Suche nach Erlösung, nach Erfüllung, nach Überwindung der Schwere unseres Körpers. Wir steigen über eine Treppe von Irrtümern, an deren Ende Gott uns erwartet; jeder überwundene Irrtum bringt uns der Wahrheit etwas näher. Es gibt nur ein Licht, und diesem Licht unterwerfen sich alle Menschen; - in den schrecklichsten Irrtümern, wenn sie darin befangen bleiben, doch in der herrlichsten Erlösung, wenn sie sich von Larve zu Larve entwickeln (Evolution).

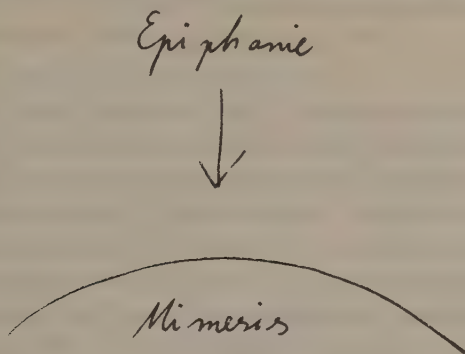
„Gott reift“¹, sagt Rilke im Stundenbuch. Mit ihm reift seine Schöpfung. Der Künstler ist - wie jedes Geschöpf - geschaffenes Schöpfmaß in diesem Prozess, der sich der Sehnsucht nach Geist und Erkenntnis, der Sehnsucht nach Erfüllung und Erschöpfung in einem unterwirft. Das Theater ist eine Station des Menschen auf diesem Weg, - die Maske, die versucht, durch die Maskierung die Maskierung zu lösen, der Rausch des Dionysos, der „in lustvoller Mühe Ermattung mit Wonne vereint“², und der zugleich mit Apoll Λοξίας (Loxías), der lösende Gott ist. Die Maske ist eine Stufe auf dem Wege zu Gott. Sie muß betreten werden, und sie muß wieder verlassen werden. Sie ist ein Zeichen, eine Schrift der Kultur und eine Schrift der menschlichen Seele. Das Theater ist Gottesdienst, es ist nicht nur aus dem Gottesdienst entstanden (noch im Dionysos-Theater stand in der Mitte der Orchestra der Altar und im Zuschauer-raum der hohe Stuhl des Dionysos-Priesters³), sondern es ist immer noch eins der schönsten Spiele auf dem Weg zur Wahrheit. Die Mimesis, die Nachahmung der geheimnisvollen Gesetze des Lebens, die Mimesis, die Nachahmung und Darstellung dessen, was uns in der Seele gemeinsam berührt, bleibt das heilige und einfältige Spiel der Kinder, denen der Kosmos noch offen ist. Gott antwortet auf diese Mimesis, Gott antwortet auf unser Bemühen - auf unsere Sehnsucht - mit der Epiphanie, mit der Gnadengabe des Lichtes. Und wir erhalten mehr, als uns nach menschlichem Er-messen zukommt. Wir können die Sterne nicht vom Himmel holen, aber wir können

1 Rainer Maria Rilke, Das Stundenbuch; aus: Sämtliche Werke, Frankfurt 1955, S.262

2 Euripides, Bakchai, V.66f.

3 vgl. Wilhelm Dörpfeld und Emil Reisch, Das griechische Theater, Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater, Aalen 1966, S.33ff., S.45

uns auf die Epiphanie vorbereiten, den Landeplatz der Ufos sozusagen stellen (obschon ich nicht glaube, daß die Götter in Blech-Dosen rumfahren). Der *Deus ex machina* antwortet auf die Mimesis des Menschen, die Dose ist die Maske, die die Landung der Epiphanie auf dem Boden des Theaters möglich macht. Die alten Japaner glaubten noch, daß der Biß bestimmter Masken von Krankheiten heilt⁴; wer anders aber kann Krankheiten heilen, als der, der das Heilige selbst in sich trägt ...



3.1. DER DEUS EX MACHINA UND DIE PERSONALITÄT DES SEINS IN DER THEATERKUNST

- a) Die Larve im japanischen Nō
- b) Die europäische Tradition

a)

Die Verwendung von Masken im japanischen Theater ist so alt, wie die Erscheinung des japanischen Theaters selbst. Die frühesten Zeugnisse bilden shamanisch-animistische Traditionen, die wahrscheinlich hauptsächlich in Tierzaubern zur Beschwörung des Jagdglückes bestanden. Die noch heute erhaltenen Shishi-Tänze stellen Hirsche, Löwen, Wildschweine und dergleichen dar und die Tänzer tragen entsprechende Masken⁵. Fruchtbarkeitskulte, Seancen zur Heilung Kranker und weitere magische Riten der frühen matriarchalischen Gesellschaftsform erweiterten das Repertoire der dargestellten Tänze und Handlungen. Die bis dahin zumeist unpersönlichen Kräfte der Natur verdichteten sich zu Gottheiten und **personalisierten** sich in dem Darsteller in dem Moment, in dem er eine bestimmte Maske sich aufsetzte oder aufgesetzt bekam. Dieser Vorgang heißt in der japanischen Sprache: „kami-iri“, das heißt soviel wie „Die Gottheit hineintun“⁶. Die dieser Bedeutung zugrunde liegende Vorstellung entspricht im Wesentlichen dem griechischen „Enthusiasmos“.

4 s. Benito Ortolani, Das japanische Theater; in: Heinz Kindermann (ed.), Fernöstliches Theater, Stuttgart 1966, S. 391–526, hier S.394

5 vgl. ebenda, S.393

Johannes Barth, Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten, Wiesbaden 1972, S.15ff.

6 Benito Ortolani, Das japanische Theater, .., S.394

Nach den religiösen Vorstellungen der Frühzeit war das ganze Sein von spirituellen Kräften erfüllt, „tama“ genannt. Diese Lebensgeister (etwa gleichbedeutend dem griechischen δαίμων) wohnten als Seele nicht nur den Menschen, sondern auch bestimmten Gegenständen und Naturerscheinungen inne, denen sie charakteristische Eigenschaften verliehen. Das tama machte vor allem die Anmut und die Seele einer Erscheinung aus. Verlor ein Mensch sein tama, so war er fast tot. Vor allem durch Gesang und Tanz versuchte man das tama „in Schwingung zu versetzen“⁷ (tamafuri). So gelangte die Lebenskraft und Anmut wieder in die Person zurück, sie hatte Angesicht (Maske), Körper, Mund und Stimme.

Wie in der europäischen Welt, so vollzog sich auch in Japan ein Kultur- und Gesellschaftswandel von matriarchalischen Prinzipien zum Patriarchat durch hereinfallende (in das Land einfallende) Reiterhorden. Dieser Vorgang ereignete sich in Japan allerdings wesentlich später als in Europa. Die ursprünglichen Vorstellungen haben sich am stärksten in dem eigentlich japanischen Shintoismus erhalten. Gegenstand der Verehrung im Shintoismus ist der heilige „Schrein“, in dem sich die Gottheit aufhält. Bei Tempelspielen verkörpern Masken tragende Priesterinnen und Priester diese Gottheit oder die Geister Verstorbener. Die heilige Handlung oder der heilige Tanz war die sichtbare Manifestation der „Spiritūs loci“.

Die weiteren in Japan auftretenden Theaterformen nahmen ihren größten Einfluß vom Festland, d.h. von Korea und China. Die Masken zeigen daher auffallend unjapanische Züge. Die von China importierten Gigaku-spiele, die als große, schwerfällige Tempeltänze aufgefasst werden müssen, sind nicht einmal als ursprünglich chinesische Schöpfungen anzusehen, da die großen Masken auffallend arische Züge tragen (große runde Augen, lange Nasen etc.). Auch die Masken der dem Gigaku nachfolgenden Gagaku- und Bugaku-Spiele sind noch nicht als eigentlich japanische Schöpfungen aufzufassen. Es sind zumeist grobe Holzmasken mit starken, vielfach grotesken Gesichtszügen, kleiner als die großen Masken des Gigaku, doch ebenso stark überzeichnet und in gewisser Weise noch von der „großartigen Naivität der Primitiven“⁸ getragen.

Erst die Masken des Nô tragen ausschließlich japanische Gesichtszüge und sind von einer wesentlich anderen und feineren Bearbeitung und Handhabung. Doch auch die Maske des Nô hat in ihrer Geschichte Entwicklungen durchgemacht. Von Anfang an war die Stilisierung und Zeichnung der mit Schlemmkreide geweißten leichten Zedernholzmaske des Nô schlicht und zurückhaltend, doch weisen die frühesten Masken noch individuellere und gröbere Gesichtszüge auf als die späteren - und wurden wahrscheinlich noch ganz bestimmten Rollen zugeordnet. Diese genaue Rollenzuweisung einer Maske fiel später fort und richtete sich nur noch nach ganz bestimmten Typen: alter Mann, Frau, Krieger, böser Dämon. Ein Kind spielt maskenlos. Jeder Schauspieler findet heute für seine Darstellung einer bestimmten Figur eine Auswahl von Masken vor, aus der er sich nach seiner eigenen Rolleninterpretation für eine Maske ent-

7 vgl. Johannes Barth, *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, .., S.1f.

8 vgl. Benito Ortolani, *Das japanische Theater* .., S.397f., S.403

scheiden muß. Zusammen mit dem meist kostbaren Kostüm, das er auf die Maske abstimmen muß, bildet sich so die Larve einer Aufführung, die auf der zwar aus edlen Materialien bestehenden, aber sonst ganz schmucklosen und leeren Bühne zur Darstellung kommt. Die im westlichen Theater so gewohnten Requisiten und Bühnenbilder fehlen eigentlich ganz - abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen in bestimmten Stücken und dem obligatorischen, die Gesten untermalenden oder verstärkenden Fächer... Lediglich im Bühnenhintergrund erscheint das immer gleiche große Gemälde einer alten Kiefer, die Kraft, Stärke, Dauer und Ewigkeit symbolisiert.

Die eben dargestellten Entwicklungen reichen bis in die Zeit vor der europäischen Zeitenwende zurück. Die eigentliche Theatergeschichte Japans setzt aber im 3. - 6. Jahrhundert nach Christus ein, als mit der Einführung des Buddhismus die Gigaku, Gagaku und Bugaku-Spiele nach Japan importiert wurden. Auch die Sangaku und Sarugaku-Spiele (= „wilde Musik, Affentanz“ <Der Affe ist der Gott der Masken !>), aus denen sich durch Verschmelzung mit einigen anderen Formen später das Nô entwickelte, stammen vom Festland. Die Anfänge des Nô liegen im frühen 14. Jhd., als - ebenfalls aus China - der Zen-Buddhismus, eine besondere, strenge Spielart des Mahayana - Buddhismus, nach Japan vordrang.

Das Nô hat seit dem 15./16. Jhd. keine wesentlichen Änderungen mehr erfahren. Zur Aufführung kommen immer wieder die gleichen ca. 200 Spiele, die gleichsam kanonisch aus einem Schatz von etwa 2000 Stücken als die beliebtesten und besten hervorgetreten sind. Wie alle Theaterformen arbeitet auch das Nô mit der Darstellung von Larven, nur daß die Verwendung von Larven durch den Einfluß des Buddhismus und durch die Praktiken des Zen eine fast beispiellose Verfeinerung im Stil der Klarheit der Maske erfahren hat. Die Larve dient nicht mehr der Maskierung eines Zusammenhanges (was auf der Bühne im schlimmsten Falle eintritt, wenn nämlich die Larvenform das Stadium der „Kunst“ nicht erreicht, sondern ihren Masken und Mimikrys verhaftet bleibt), sondern eröffnet in ihrer Entwicklung und Entpuppung die Schau auf Bereiche, die in der Darstellung jedoch niemals direkt gezeigt oder angesprochen werden. Kern der Handlung ist stets die Epiphanie eines göttlichen oder geisterhaften Wesens. In diesem Zusammenhang sei an die Bedeutung der griechischen Wurzel des Wortes „Theater“ erinnert und an die diesem Worte zugeordnete Wortfamilie⁹. Überhaupt erinnert das japanische Nô bei aller Verschiedenartigkeit und Eigenart in verblüffender Weise an die hervorstechendsten Merkmale der griechischen Tragödie, deren Kern auch die Masken tragende Epiphanie oder Wiederauffindung des Gottes, Geistes oder kultisch ja tatsächlich verehrten und angebeteten Kriegshelden ist, der durch die Maske - per sona - durch die Stimme des Schauspielers zum Publikum spricht. Derartige formale wie inhaltliche Übereinstimmungen bei solcherart hochentwickelten und kulturell doch so weit auseinander liegenden Theaterformen deuten nicht nur auf die wohl überall gleichartige oder zumindest eng verwandte Genese des Theaters überhaupt hin, sondern ganz grundsätzlich wohl überhaupt auf die wesentlichen und ent-

9 s. Teil A, Kap. 1, S.16ff. hier S.18

scheidenden Merkmale des Theaters. In der Tat war die Übereinstimmung zwischen dem Nô und der europäischen Tragödie mit der Hauptbestandteil der Forschungen der japanischen Theaterwissenschaft im 19. Jahrhundert.

Die Unterschiede dürfen jedoch keineswegs verwischt werden. Chor und Orchester begleiten, erläutern oder kommentieren die Handlung lediglich, sie greifen nicht direkt als handelnde Personen in das Geschehen ein.

Es gibt zwei wesentliche Personentypen: 1. Die Hauptperson (Shite), 2. Die Nebenrolle (Waki). Sowohl dem Waki, als auch dem Shite kann noch eine Begleitperson zur Seite treten (Tsure). Entscheidend für das Verständnis des Prinzips der Larve ist, daß nur der Shite (und unter Umständen die ihn begleitende Person, der Shite no Tsure) eine Maske trägt, und zwar von Anbeginn seines Auftretens - und immer die gleiche. Der Waki ist stets maskenlos. Der Zuschauer kann also von Anfang an erkennen, welche Figur der Shite und welche der Waki ist. Der Shite nämlich ist stets ein sich zunächst noch nicht zu erkennen gebender Geist: ein Gott, ein Dämon, der Geist eines Verstorbenen (häufig eines verstorbenen Kriegshelden), der Geist einer Blume, einer Nympe u.s.w.¹⁰

Die Handlung eröffnet und erklärt zunächst der Waki (häufig ein wandernder Mönch), dem dann der Shite - vom Waki noch unerkannt - gegenübertritt. In dem nun folgenden Wechselgespräch gibt sich der Shite dem Waki zu erkennen - manchmal, wenn es sich um einen Dämon handelt, muß er vom Waki auch herausgefordert werden. Der Shite verspricht oder kündigt dem Waki an, in seiner wahren Gestalt vor ihm zu erscheinen - und vor ihm zu tanzen. Der Schauspieler des Shite zieht sich zurück und zieht ein noch kostbareres und prunkvolles Übergewand an. Die nun folgende Epiphanie des wahren Wesens des Shite bildet den Höhepunkt und zugleich den Abschluß des Nô-Dramas, in dem sich der Geist dem Waki in seiner „wahren“ Gestalt zeigt und durch diese Manifestation auf der Bühne im Tanz Erlösung findet.

Dieses Moment der Erlösung muß nicht unbedingt zum Abschluß des Nô-Dramas mit dazugehören, doch handelt es sich beim Shite häufig um einen geplagten oder plagenden Geist, der durch Gebet und Fürbitte des Waki zumeist von der Haftung an den trügerischen Lauf dieser Welt erlöst wird und Buddhaschaft erlangt.

Dieser Erlösungsgedanke von den Masken durch die Masken findet sich also nicht nur in den Religionen, sondern auch auf der Bühne. Apollon und Dionysos selbst tragen ja - wie gesagt - den Beinamen: Loxias (Löser).

Wie bereits angedeutet, finden sich auch die frühesten japanischen Theatertraditionen in der Eigenart des Shamanismus begründet. Diese, auf der psychischen Grundkonstitution des Menschen beruhende Eigenart, die sich in allen Kulturzügen auf der Welt wiederfindet und Ausdruck einer noch tieferen seelischen Schicht ist, wurde durch die hohen Religions- und Kulturformen wahrscheinlich nur weiter entwickelt und kommt in seinem Muster selbst der geistigen Klarheit und Durchbrechkraft der Offenbarungsreligion entgegen.

10 s. Ezra Pound, Enest Fenollosa, Serge Eisenstein; Nô - Vom Genius Japans, Zürich 1963, S.45ff.

Der japanische Buddhismus und in erster Linie der Zen haben nun einen ganz entscheidenden Einfluß auf das Nô-Theater genommen. Gefördert und unterstützt wurde das Nô von der Kriegerklasse der Samurai, in deren Lebensstil der Zen sich immer mehr ausbreitete und durchsetzte. (Ganz ähnlich wie in der christlichen Ritterkultur und etwa zur gleichen Zeit bildeten sich auch in der Samurai-Kultur unter dem Einfluß einer hohen Religion hohe ethische Ideale in einer Kriegerkaste aus.)

Es ist hier nicht der Ort, Wege und Wesen des Zen zu durchdringen (sofern dieses überhaupt möglich ist), doch ist der Zen vom Nô - bzw. umgekehrt - ist das Nô vom Zen überhaupt nicht zu trennen¹¹. Die Beschreibung des Zen ist daher so schwierig oder eigentlich unmöglich, weil sich seine Erscheinung dem logischen und in Worte noch kleidbaren Bewußtsein tatsächlich entzieht¹².

Tatsächlich stoßen wir hier an die Grenze der Masken, da auch Sprache und logische Begriffe Formen und Behältnisse sind, so wie die Masken nur das Kleid der Larve darstellen, die zur Entwicklung kommen soll. Dennoch gebrauchen wir Masken, die Sprache und Begriffe zur Verständlichmachung unserer Welt und sind auf sie angewiesen – und das Nô zeigt sich hier als eine verfeinerte Technik in diesem Umgang mit der Larve. Es handelt sich schlicht und einfach um einen Kunst-griff, da – um in der Sprache von Platons Höhlengleichnis zu reden – die Darstellung des Lichtes in der Schattenwelt unmöglich ist. Wir bedienen uns also der Schatten (~ Masken), wenn wir in die Höhle wieder zurückkehren, um den dort Verbliebenen „Kunde“ vom Licht zu geben, da wir vom Licht keine Begriffe haben.

Die Maske (der Schatten) muß sich aber zu sich selbst bekennen, d.h. als solche zu erkennen geben und zu erkennen sein, um diesen Effekt zu erreichen.

Jede Art von Illusionismus oder vordergründigem Realismus wird im Nô-Theater also vermieden. Der Zuschauer weiß stets, daß er sich in einem Spiel befindet, in einer strengen asketischen Kunstform, die durch das verfeinerte „**Können**“ der Darsteller hergestellt wird. (Nô = Kunst, Fertigkeit). Das alles überragende und in allen Bereichen durchgeführte Prinzip ist dabei die **Zurückhaltung**.

Das Nô bemüht sich also nicht um eine überbordende, die Sinne restlos außer Atem bringende, ja wohlmöglich sogar manierierte und **fesselnde** Darstellung (das Wort „fesselnd“ ist hier tatsächlich in seiner Doppeldeutigkeit und Ambivalenz des geheimen **Lösezaubers** des Theaters zu verstehen) – sondern im Gegenteil, es nimmt die Darstellung stets immer wieder zurück, daß dem Zuschauer wie dem Darsteller „Ruhepausen für das Herz und die Augen“¹³ möglich sind, d.h. seine Sinne sollen stets frei bleiben und durch-schauend. Zeami spricht selbst von der „Gefahr des zu sehr gelungenen Nô“¹⁴, das heißt einer zu starken Maske, die den Betrachter nur fesselt und nicht wieder löst (übernormaler Reiz).

11 vgl. u.a. Daisetz Teitaro Suzuki, Zen und die Kultur Japans, Hamburg 1958

12 vgl. Heinrich Dumoulin, Zen, Geschichte und Gestalt, Bern 1959, S.5
Daisetz Teitaro Suzuki, Leben aus Zen, München 1955

13 s. Seami, Die geheime Überlieferung des Nô, Übertragen und erläutert von Oscar Benl, Frankfurt 1961, S.110f.

14 ebenda

Andererseits bemüht sich die Darstellung um stete und unerwartete Überraschungen des Zuschauers, d.h. sie versucht ihn dann aus der Fassung zu bringen, wenn er aufs wenigste darauf gefasst ist, um so den Kreis seiner gewohnten Betrachtung zu durchbrechen. Diese im Nô „Hana“ (Blüte) genannte Überraschung und Durchbrechung gewohnter Sehweisen entspricht ziemlich genau den Praktiken des Zen, die neue Intuition und Erleuchtung herbeiführen sollen. Die Maske, die dabei durchbrochen wird, ist eigentlich die Maske der Wahrnehmung dessen, der den Masken zuschaut. Der Vorwurf auf der Bühne, der sich hier abspielt, ist gewissermaßen nur ein Spiegel für den Zuschauer selbst.

In dem Sinne, in dem sich die Maske zurücknimmt und zu sich selbst bekennt, öffnet sie die Möglichkeiten der Wahrnehmung für den Betrachter der Maske. Das Geschehen auf der Bühne dient nur noch als Zeichen, das über sich selbst hinausweist. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß die Maske des Shite kleiner ist als das Gesicht des Schauspielers, so daß sie dieses nicht vollständig bedeckt. Zum einen wächst durch das proportional etwas zu kleine Gesicht die Figur des Gottes, Geistes, Dämons u.s.w. äußerlich noch mehr an Erhabenheit und Größe, zum anderen drängt sich durch die Erscheinung des Shite der optische Eindruck geradezu auf, das hinter der Maske noch etwas verborgen ist. Denn das Kinn und der Gesichtsrand des Schauspielers sind am Saum der Maske zu erkennen.

Zeami¹⁵ betont in seinen theoretischen Schriften zum Nô, um einen Illusionismus oder zu starken Realismus zu vermeiden, d.h. um die Gefahren eines zu sehr gelungenen Nô zu umgehen, spiele der Darsteller zwar stets mit der vollen Kraft seines Herzens, d.h. mit der notwendigen inneren Einstellung und Haltung, nehme die Gesten aber stets immer wieder zurück und verringere ihre Ausdruckskraft, d.h. die in sie hineingelegte Stärke um einen Anteil von sieben¹⁶.

Zweck dieser Zurückhaltung ist der Effekt des „Yugen“, was wir vorsichtig mit „vornehmer Anmut“ übersetzen können. In ihr finden sich alle ästhetischen Ideale des Zen vereinigt. Yugen beinhaltet Konzentration, Stärke, Kraft, Mut, die sich offensiv an den Betrachter richtet. Angriff kennt keinen Zweifel. Mut - an jemanden → An-mut. Schönheit verletzt tiefer als jeder Haß. Der Zauber dieser Ästhetik bleibt paradox, denn niemals soll Yugen grob, brutal oder gemein werden, enthält sich also der Gewalt der Heftigkeit. Es ist schwer zu verstehen, daß in einer Blüte kosmische Kräfte wirken, - daß hinter der Maske die Gottheit sich verbirgt.

Der eruptive Ausbruch selbst der Dämonen wird stets gebremst und wieder zurückgenommen, da die Larve sich nicht mehr nur an die Affekte richtet, sondern die geistige Schau auf die Erfahrung der Buddhaschaft lenken soll. Die Erkenntnis der jenseitigen Gesetze (Dharma, Nirwana) heilt den Betrachter vom Wahn dieser Welt.

15 Kanami (1333 - 1384) war eine der ersten herausragenden Persönlichkeiten des Nô. Sein Sohn Zeami oder Seami (1363 - 1443) brachte das Nô zu einer bisher unerreichten Blüte. Er gilt als der eigentliche Gründer des Nô. Zeami schrieb zahlreiche Stücke und verfasste ebenfalls eine Anzahl theoretischer Abhandlungen. Sein Leben und Werk sind stark vom Zen-Buddhismus geprägt. 1422 nahm er selber die Tonsur.

16 s. Seami, Die geheime Überlieferung des Nô, .., Frankfurt 1961, S.89f., S.99

Die wichtigsten ästhetischen Prinzipien des Zen finden wir im Yugen des Nô vereint: Shibui bezeichnet ruhige, auf das Wesentliche konzentrierte **Zurückhaltung**. Die Grundbedeutung dieses Wortes läßt sich mit „zusammenziehend“ umschreiben - so wie sich etwa der Mund beim Genuß einer sauren Frucht zusammenzieht. Es ist das rechtzeitige Anhalten einer Spannung, die sich so nach gängigen Strickmustern nicht entladen kann, sondern durch die Klugheit wohldurchdachter Zurückhaltung hervortritt und sichtbar wird. Unter Wegnahme alles Unwesentlichen wird die erscheinende Kraft aber so diszipliniert und bewußt in Schach gehalten, daß sie das, was sie realisiert, mühe-los und leicht erscheinen läßt. Die Schwebung entsteht durch Verzicht auf eine zu ornamentale Ausschmückung zugunsten einer schlichten Nüchternheit und Andeutung¹⁷.

Sabi meint soviel wie „Patina“, „Würde“, „Alter“. Entsprechend der Ästhetik des „objet trouve“ der Surrealisten und Dadaisten¹⁸, der „Dinge in Gebrauch“ in Andrej Tarkowskij's Filmästhetik¹⁹ oder der Vorstellung von Peter Hacks, „daß Gegenstände lagern müssen, bevor sie poetisch verwendbar werden“²⁰, bedeutet „Sabi“, daß die Gegenstände in der Zeit sich zu sich selbst bekennen, und dadurch im Spiegel der Ewigkeit und der Melancolie, die über der Flüchtigkeit alles Irdischen liegt, an sich schon schön sind. Die Spuren des Gebrauchs oder der Zeit müssen aber an ihnen sichtbar sein. Das heißt, sie haben eine gewisse Illusion der Vollendung durchbrochen.

Wabi bedeutet gemäß dem franziskanischen Ideal in Europa „Armut“, „Kargheit“, „Einfachheit“. Auch hier ist es die bewußte und freiwillige Zurücknahme als Verzicht auf möglichen Reichtum. Im Nô: Verzicht auf sinnlichen Reichtum der Larve.

Das Nô gleicht in seiner Strenge und Askese daher einem kanonisierten Gottesdienst. Es ist fähig, durch die Erfüllung der Form und die Beherrschung der formalen Prinzipien die Form soweit wieder zurückzunehmen, daß sie durchsichtig wird. Das eigentliche der Nô-Schauspielkunst ist, wie Zeami sich ausdrückt: „Die Beherrschung der geistigen Hilfsmittel“. Es gilt nicht mehr nur schauspielerisch in die Rolle einzudringen und sie auf der Bühne zu verwirklichen („monomane“, was in etwa gleichbedeutend ist mit imitatio, mimesis²¹), - sondern durch die Anmut von Tanz und Gesang das Yugen des Nô mit der Epiphanie tieferer Gesetze des Kosmos zu erfüllen. Das Nô ist tatsächlich niemals Selbstzweck gewesen. Illusionistische Vorstellungen einer l'art pour l'art sind auf diese Theaterform nicht anzuwenden. Die Larve muß sich durchbrechen - nach den höheren Gesetzmäßigkeiten des Dharma.

Die Maske wird gleichsam zu einer Ikone, die ebenfalls den strengsten formalen Prinzipien unterliegt. In der Erfüllung dieser strengen formalen Gesetze ergibt sich das gleiche Paradox wie in der strengen Regelmäßigkeit eines Klosters. Die Idee der Form steigt zu den höchsten Gipfeln der Freiheit und der Transzendenz.

17 vgl. auch Thomas Hoover, Die Kultur des Zen, Köln 1978, S.158

18 vgl. Christian Kelleter, Der Sprung ins Leere, Objet trouve, Surrealismus und Zen, Köln 1982

19 vgl. Maja Josifowna Turrowskaja, Felicitas Allardt-Nostitz; Andrej Tarkowskij, Film als Poesi - Poesi als Film; Bonn 1981; S.56, S.90ff.

20 Peter Hacks, Die Maßgaben der Kunst, Gesammelte Aufsätze, Düsseldorf 1977, S.145

21 vgl. Horst Hammitzsch (ed.), Japan Handbuch, Wiesbaden 1981, S.1803ff.: Theater und Film, S.1862 - 1872: Nô; hier S.1863

b) Die europäische Tradition

In der griechischen Tragödie wird der Sinn des Gebrauchs der Maske ebenfalls sehr deutlich. In ihr ist die dargestellte Gottheit oder der Held *per sona* - durch die Stimme des Schauspielers - anwesend. Höhepunkt der griechischen Tragödie ist ebenfalls die Epiphanie des Göttlichen, d.h. die Offenbarkeit der göttlichen Macht und des göttlichen Wirkens. Und besonders bei Aischylos und bei Euripides treten die Götter auch persönlich gekennzeichnet auf der Bühne auf. Ihre Manifestation war nichts besonderes; sie knüpfte direkt an die alten Riten an. Die eigentliche Epiphanie, als Kundbarmachung des Göttlichen Willens lag dabei am Ende des Stückes, nach der Läuterung der geschlagenen Helden, oder auf dem Höhepunkt der zusammenprallenden Gegensätze; - auf jeden Fall in einer Phase, in der die Grenzen der begrenzten Menschlichkeit am Rande ihrer eigenen Ausdehnung schließlich nach Auflösung zu trachten begannen.

Es gibt eine Auffassung, die besagt, daß der *Deus ex Machina*, den besonders auch Euripides zu lieben schien, nur eine Hilfskonstruktion sei, um den heillos verhedderten Faden der Handlung am Schluß des Stückes doch noch lösen zu können²². Doch wenn wir uns vergegenwärtigen, daß ja ausgerechnet auch die formvollendetsten Tragödienschreiber der Antike sich dieses Stilmittels bedienten, dürften wir zumindest bei ihnen andere Gründe für das Auftreten göttlicher Epiphanien in ihren Werken vermuten. Denn es ist kaum anzunehmen, daß Künstler in der Akme ihrer Zeit eine Handlung, die sie selber kunstvoll so verschlungen haben, nicht auch selber wieder hätten lösen können, ohne eines billigen Trickes sich dabei bedienen zu müssen.

Was also bedeutet der *Deus* am Schluß des Stückes ?

Die ganze Handlung ist der Vorwurf, Maske selbst des Zeugungstriebes, doch am Schluß der Handlung steht im Theater die **Ver-söhnung**, d.h. die Rückführung der menschlichen Existenz zu ihrem göttlichen Hintergrund. Wie in allen religiösen Riten ist es also das jenseitige Reich, daß durch die Bühne auf die Menschen wirkt.

» Natürlich gibt die Epiphanie nicht das, was unsere gehezten Sinne insgeheim verlangen, einen starken ‚Vorhang‘. Sie bringt nur den altertümlichen, friedvollen Schluß. Die leibhaftigen Männer und Frauen, die wir strebend und leidend vor uns gesehen haben, lösen sich in den schönen Nebel der Legende auf; Streit, Leidenschaft und Schmerzensschreie versinken in die Sagenwelt alter Geschichten; dann haben die Geschichten selbst ihre Nachwirkungen, die so weit reichen, daß sie unsere gegenwärtige Welt und die Dinge, die wir hier und jetzt tun, anrühren; daß sie diese zur Erfüllung eines alten Geheißes oder einer Prophezeiung machen und ihnen eine Bedeutung geben, die wir nie geahnt haben. Und so gelangen wir wieder zum klaren Bewußtsein des Theaterraums, des Publikums und des Lebens um uns, nicht abrupt, sondern allmählich, wie wenn man mit halb geschlossenen Augen daliegt und über einen Traum nachdenkt, der eben verschwunden ist. «²³

Wie bereits erwähnt wurde, entspricht die Epiphanie dem Wesen und dem Zustand der Menschen, allerdings so, daß die kosmischen Gesetze in ihr zum Ausgleich kommen²⁴, und daher mag es sein, daß sie für die Menschen stets ganz unerwartet auftreten.

22 s. insb. Platon, *Kratylos*, 425 d
Horaz, *ars poetica*

23 Gilbert Murray, *Euripides und seine Zeit*, Darmstadt 1957, S.127f.

24 vgl. Kap. 2.3. a), S.171ff.

In Euripides' *Orestes* versetzt der plötzlich und schrecklich auftretende Gott Apollon die auf der Bühne Anwesenden in eine Trance, aus der sie schließlich als veränderte Menschen erwachen. Orestes, der beim ersten plötzlichen Schrei Apollons „Menelaos, sei still!“ (V.1625) Hermione im Arm hält um sie zu töten, verharret noch in V.1653 in genau der gleichen Stellung: das Messer an der Kehle Hermionens. Erst in V.1671 gibt er diese Stellung auf. Die göttliche Trance hat ihn erstarren lassen. Menelaos' und Orestes' Worte nach Apollons Auftritt sind Worte von Menschen, die aus einem Trancezustand erwachen, und Orestes ergibt sich ganz der frei erwachten Regung seines ersten Eindrucks und fällt in Liebe zu Hermione²⁵.

Noch vollendeter bringt Euripides die Epiphanie in eine Form in seinem letzten Stück: den *Bakchen*. Hier geht Euripides zurück bis zu den religiösen Wurzeln, die der attischen Tragödie selbst zugrunde liegen: Der Dionysos-Kult und die ihm innewohnenden Motive des Shāmanismus. Tanz und Gesang erwachen aus der Ekstase dieser Riten. Die ursprünglichen Stationen des Dionysos-Kultes – von der ersten Gegenüberstellung der Kontrahenten, die fast völlig miteinander identisch sind, über das Zerstreuen und Zerreißen eines Körpers, den Botenbericht, den Klagegesang über den Tod und den Versuch der Wiederaussetzung, bis hin zur Epiphanie oder Wiederauferstehung in der Glorie – lassen sich alle in den *Bakchen* wiederfinden²⁶. Die Epiphanie war der Auswurf des Gottes auf der Bühne und entsprach genau den Erfahrungen der Shāmanen, die auf der Höhe der Ekstase fremden Mächten Stimme geben, um sie zum Sprechen zu bringen. Die Wahrheit, die aus der Stimme dieses Gottes spricht, ist aber die Wahrheit über den Menschen oder den Clan, das politische und gesellschaftliche Gefüge, das auf der Bühne zur Darstellung kommt. Es mag sein, daß uns die Grausamkeit des Dionysos erschrickt, die Unerbittlichkeit, mit der er die Wahrheit zu Tage treten läßt. Eine Grausamkeit, vielleicht im Sinne Artauds, mit der er das im Menschen offenbar macht, was bei diesem vor der Wahrheit liegt. Der Gott der Masken reißt die Masken herunter. Diese auf die Bühne hochgehobene Erhitzung ist vielleicht das (qualvolle und doch heilende) Fieber der Therapie. Die Epiphanie erfolgt schließlich auf die Einsicht der eigenen Krankheit.

Es zeugt von der neu gewonnenen Ich-Stärke von Kadmos und Agaue²⁷, wenn sie sogar aus der tiefsten Erschütterung heraus fähig sind, dem grausamen Gott Dionysos Vorhaltungen zu machen („Im Zürnen sollten Götter Sterblichen nicht gleichen.“)²⁸. Auch wir als Publikum können die Grausamkeit des Dionysos nicht mehr gutheißen, – seine Lust nach Rache und das kaltblütige Auspielen seiner göttlichen Macht. Gewiß ist es nur die Grausamkeit auf der Bühne, das medizinisch-pathologische Beispiel für die Schauenden des Kultes, Warnung und Lehrbeispiel für die Bürger von Athen, doch ist in dieser Überhitzung das Göttliche an Dionysos geschwunden; einen Gott der Rache könnten wir nicht lieben.

25 vgl. Gilbert Murray, *Euripides und seine Zeit*, Darmstadt 1957, S.89f.

26 s. ebenda, S.34

27 vgl. auch Georges Devereux, *The Psycho-Therapy Scene in Euripides' Bacchae*; in: *Journal of Hellenic Studies*, XC, 1970 (deutsche Erstveröffentlichung)

28 Euripides, *Bakchai*, V.1348

Das war das vorläufige Ende der Götter auf der Bühne. Es war das Ende des großen griechischen Theaters überhaupt. Natürlich wurde noch gespielt, und natürlich wurden noch die Masken der Götter vorgetragen, aber der Glaube selbst an diese Götter schwand immer mehr im Volk. Spätestens zu dieser Zeit verlor die Antike die unmittelbar archaischen Gottesvorstellungen – und wahre Frömmigkeit und Aberglaube standen fortan nebeneinander oder auch vermischt in dieser Welt und zeugten manchmal miteinander ganz groteske Wechselbälger²⁹.

Die Bühne aber verlor ihre geistige Kraft – und nachdem die Jahrtausende die Unterschiede geklärt haben, können wir heute sagen: die Bakchen waren das letzte große Theaterstück der Antike. Heilige Ironie der Geschichte, daß ausgerechnet der Text der Epiphanie an dieser Stelle verdorben und somit nicht auf uns gekommen ist. Es bleibt also unsere Aufgabe, neue Worte für den Theatergott zu finden.

Euripides gehörte mit zu dem kleinen Kreis hervorragender griechischer Persönlichkeiten, die mutig aufgebrochen waren auf den Wegen der neuen und unvergleichlichen Freiheit des europäischen Geistes. So war er selbst wahrscheinlich auch ein Schüler des Anaxagoras und ein Freund des Sokrates³⁰. Anaxagoras lehrte, daß hinter den Dingen etwas wirkt und ordnet, das er ‚Nus‘ oder Geist nannte. Einige Zeugnisse sagen, daß Anaxagoras diesen ‚Nus‘ ‚Gott‘ nannte³¹. Doch während das Denken so zu immer neuen Sphären aufbrach, verkam die politische Kultur der Gesellschaft, und auch das Theater wurde sehr bald wieder zu einer stimmlosen und nichtssagenden Maske³².

Behalten wir aber im Auge, daß das Theater immer wieder Geister auf der Bühne erscheinen läßt, Hexen, Teufel – das ganze Fabelreich der Seele. Selten aber gelingt es ihm, diese Vorwürfe so zu gestalten, daß sich die Stimmung der Wahrheit offenbaren kann. Wir nennen nur die Autoren und die Akteure gut, die diese Stimmung wirklich glaubhaft machen können, unter deren Spiel sich die Bühne als geistiger Raum entpuppt, dann, wenn aus Theater wirklich Kunst wird. Wenn Wahrheit das Ziel der Bühne ist, dann unterwirft sie sich der strengsten Form, um die Masken mit Geist und Leben zu erfüllen. Die strengen Übungen von Stanislawski, Craig und Meyerhold, von Grotowski und den modernen Praktiken der Schauspielerausbildung bemühen sich alle um diese Wahrheit oder aber Echtheit auf der Bühne. Masken werden im modernen Theater kaum noch getragen, und der Deus ex machina ist daher dem Theater heute eine fremde Form. Schauspieler spielen maskenlos, und es bleibt die Frage, ob die **Echtheit** seiner Person auch der **Wahrheit** der Bühne entspricht. Jede Kunst und alle Theatertraditionen kämpfen mit der Maske, ringen um Vollendung der Form, um die Idee des Werkes erscheinen zu lassen. Auch der große Dirigent und Pianist Wilhelm Furtwängler war in seinen Interpretationen stets bemüht, hinter die Noten zu schauen, – das Reich der Musik zu öffnen, das hinter den Notenzeichen verborgen ist.

29 vgl. Otto Brunner, *Adeliges Landleben und europäischer Geist*, Salzburg 1949, S.67

30 vgl. Gilbert Murray, *Euripides und seine Zeit*, Darmstadt 1957, S.26ff.

31 vgl. ebenda

32 vgl. Teil A, Kap. 4, S.30ff.

3.2. DIE ÖFFNUNG DER ZEICHEN

„Betrachtet die Lilien des Feldes, wie sie wachsen!“¹

Eines Tages nahm der Mensch einen Stein und sagte zu ihm: „Stein“. Er gab dem Stein einen Namen, ein Wort, das war der Anfang der Sprache, der Anfang der Poesi (ποίηω <poiéo> = tun, machen, bauen) und der Anfang der Kennzeichnung. Das Wort aber war die Wahrheit. Irgendwann einmal nahm sich der Mensch einen Gegenstand und übertrug auf ihn eine Bedeutung. Er nahm einen Stein und nannte ihn: ‚Mutter‘. Das ist in gewisser Weise eine Lüge, zumindest eine Illusion, auf jedenfall ist es aber eine Abstraction. Zwar regte sich bei ihm vielleicht dabei eine philosophisch-pantheistische Grundstimmung, falls wir ihm das zutrauen mögen, und er es hätte formulieren können, daß der Stein für ihn das Bild der Materie sei, als sein Ursprung und seine Herkunft aus dem Stoff, – vielleicht aber dachte er gar nicht so weit, sondern er nannte den Stein einfach nur so ‚Mutter‘, und er dachte dabei an ‚Mutter‘. Ob er jetzt einen Stein genommen hat oder etwas anderes, auf jeden Fall machte er damit diesen Gegenstand zu einem **Zeichen**.

Gehen wir einmal davon aus, daß sich der Mensch doch noch nicht so viele Gedanken über den Pantheismus gemacht hatte, – und irgendwann einmal begann ihn zu stören, daß der Stein so wenig seiner Mutter ähnelte. Und so begann er zu versuchen, dem Zeichen die Ähnlichkeit zurückzugeben, und er bearbeitete den Gegenstand in der Absicht, ihn durch Zeichnung oder Form dem Äußeren – wie in unserem Falle – eines Menschen oder sogar einer Frau anzugleichen. Dieser Zeichenträger mag für ihn zur Kultfigur, zum Fetisch geworden sein. Er bekam für ihn eine magische, später religiöse Bedeutung. Im Laufe der Zeit nun differenzierte der Mensch immer mehr zwischen den verschiedenen Bedeutungen, und aus dem Bedürfnis heraus sie zu verstehen, oder auf sie einwirken zu können, zumindest aber ihnen Gestalt zu verleihen, schuf er sich immer mehr verschiedene Sinnträger. Und aus dem Verlangen heraus, ihnen mehr und mehr Leben einzuhauchen, gab er ihnen Formen, die mehr und mehr dem ähneln sollten, was das Leben ihm vorspielte.

Wurde sein Leben mehr von animistischen Vorstellungen geprägt, so nahm er sich die Stoffe noch direkt, die das Leben gestaltet hatte, – meistens noch ohne sie zu formen, sondern nur um sich der Wirkungen und Kräfte, die diesen Stoffen innewohnten, zu bedienen. Er schuf sich damit einen Zauber, eine Medizin; und er tat das, um die Angst zu bannen, die das Unbegreifliche ihm einflößte, um es jetzt be-greifen zu können, um Macht und Wirkungsmöglichkeit darüber zu gewinnen. So nahm er Tiere, Pflanzen, Minerale oder sogar menschliche Substanzen: Knochen, Haare, Fingernägel, ganze Köpfe, u.s.w.

Neigte sein Wesen mehr zur Abstraction, so nahm er wesenlose Stoffe und formte sie. Aus diesen Bildern und Formen, Jahres-, Beschwörungs- und Eigentumszeichen entwickelte sich auch langsam die Schrift².

1 Mat. 6, 28

2 vgl. u.a. Miroslav Křica, Vom Urbild zur Schrift, Katalog zur Ausstellung, Detmold 1985

Die Entwicklung der Schrift beruht im wesentlichen auf zwei Grundlinien menschlichen Handelns. Die eine ist die ökonomische Seite, die andere die Beschwörung der kosmischen Mächte. Wir wissen heute, daß der Handel zur Koordination seiner Warenbestände bald schon genötigt war, eine Art Buchführung einzuführen, bzw. Tontäfelchen- oder Steinritzungen zur Gedächtnisstütze oder Befehlsübermittlung anzuwenden lernte. Die Kreuzchen, Striche oder Keile waren hier zunächst nur analoge, später kodifizierte Mengenangaben. Die andere Herleitung ist die shamanische Praxis. Neben den vielen anderen möglichen Beschwörungsformen verwandten die Schamanen auch die Abbildung oder Zeichnung eines Gegenstandes oder Tatbestandes. Erhalten sind uns vor allem Fels- und Steinritzungen.

γράμμα (grámma) [von γραφεῖν (grapheîn) = ritzen <vgl. Griffel>]
= das Geritzte, das Kreuz oder Kreuzchen, das Zeichen, der Buchstabe, die Zahl

„Das Gesetzte“ oder „das Gesetz“ beruhen auch auf dieser Grundform der Schrift; - denken wir etwa an die Keilschrift auf der Gesetzestafel des Königs Hammurabi.

Als die Edda in Schrift gefasst wurde, sind ihre Autoren bereits mit dem Christentum konfrontiert worden. Dennoch finden wir in ihr sehr archaische Momente des Shamanentums und des Beschwörungsglaubens wieder:

Odins Runenlied

Odin ist sich selbst geopfert — die ihm Geopferten wurden gehenkt —, dann findet er nach neuntägiger Qual die Runen, wird frei und Herr des Runenzaubers. Sowohl Wurzeln wie Bedeutung des Mythos sind wenig klar; wahrscheinlich hat Christi Kreuzestod auf ihn eingewirkt: Odin ist gehenkt, sich selbst geopfert, mit dem Speer verwundet, und niemand gibt ihm Speise noch Trank. Die Gewinnung der Runen, dieser geheimnisvollen Kräfte, zu der die Opferung führte, mag für die Heiden irgendeinmal ähnliche Bedeutung gehabt haben wie für die Christen der Opfertod Christi.

Ich weiß, daß ich hing am windigen Baum
Neun lange Nächte,
Vom Speer verwundet, dem Odin geweiht,
Mir selber ich selbst,
Am Ast des Baums, dem man nicht ansehen kann,
Aus welcher Wurzel er wächst.

Sie boten mir nicht Brot noch Horn;
Da neigt' ich mich nieder,
Nahm die Runen auf, nahm sie schreiend auf,
Fiel nieder zur Erde.

Hauptsprüche neun lernt' ich von dem weisen Sohn
Bölthorns, Bestlas* Vaters,
Und trank einen Trunk des teuern Mets
Aus Odrörir** geschöpft.

Zu gedeihen begann ich und begann zu denken,
Wuchs und fühlte mich wohl.
Wort aus dem Wort verlieh mir das Wort,
Werk aus dem Werk verlieh mir das Werk.

Runen wirst du finden und ratbare Stäbe,
Sehr starke Stäbe,
Sehr mächtige Stäbe,
Die Fimbulthul³ färbte
Und die großen Götter schufen
Und der hehrste der Herrscher ritzte.

Odin den Asen, den Alfén Dáin,
Dwalin den Zwergen,
Alswidr den Riesen; einige schnitt ich selbst.

Weißt du zu ritzen? weißt du erraten?
Weißt du zu finden? weißt du erforschen?
Weißt du zu bitten? weißt Opfer zu bieten?
Weißt du zu senden, weißt du zu schlachten?

Besser nicht gebetet als zu viel geboten:
Die Gabe will stets Vergeltung.
Besser nichts gesendet als zu viel geschlachtet. —
So ritzt' es Odin im Anfang der Welt,
Dort stand er auf, als er zum andernmal kam. 3

Die mächtigen Stäbe, die der Zauberer Odin (der höchste der germanischen Götter) findet, werden uns im Buch zu Buch-staben. Wir finden hier die ganz archaischen Anfänge nicht nur der Schrift, sondern auch der Kunst, und damit jeder Art von „Kultur“. Die Zeichen, die der Mensch setzt, sind aus einem ganz tiefen Impuls seiner eigenen Kreativität geboren, die Spannungen und inneren Widersprüche des Lebens und

3 nach Götterlieder der älteren Edda, übersetzt von Karl Simrock, Reclams Universal-bibliothek Nr. 781, Stuttgart 1960, S.62f.

* Bestla ist Odins Mutter.

** Odrörir ist der Dichtermet, welchen Odin durch Verführung und List von den Riesen geraubt hat.

*** Odin

des Kosmos wieder zum Ausgleich zu bringen. Primär entscheidend für die Möglichkeit einer dauerhaften kulturellen Stiftung ist aber die Frage, ob dieses Tun ausschließlich vom Affekt, vom somnambulen Drange, sich und seine Spannung auszudrücken, bestimmt wird⁴, oder ob sich diese Kraft auch schon in den Dienst einer höheren Bewußtheit stellt, weiß sie doch bereits um die Verbindung von äußerer und innerer Welt, dem Gemeinsinn und der Liebe, das heißt dem Heile und der Heiligung der Menschen sich zu unterwerfen. Kunst ist Gottesdienst und darum Menschendienst; und wer den Menschen dient, der dient auch Gott. Doch kehren wir noch einmal zurück zur Edda, in das vom Untergang bedrohte Heidentum (Götterdämmerung).

Gestumblindi:

Deute mir das Wunder,
das ich draußen sah
vor Dellings Tor !
Kein Horn so hart,
kein Häutchen so licht,
kein Rabe so schwarz,
kein Schaft so richt.
König Heidrek.
kannst du es raten ?

Heidrek:

Gut ist dein Rätsel,
Gestumblindi
gleich ist's erraten:
das ist der Rabenflint, wenn
die Sonne drauf scheint. ⁵

Die Skalden Nordeuropas liebten, den Runenzeichen entsprechend, die Sprache der rätselhaften Umschreibung oder Verschlüsselung. Die einzelnen Wortwendungen und -umkleidungen wurden dabei „Kenning“ genannt (vgl. „Be-zeichnung“, „Er-kennung“, „Be-kennung“, „Er-kenntnis“). „Vor Dellings Tor“ umschreibt und bezeichnet das Licht, die Sonne (Delling war ein Zwerg, der in einer Höhle wohnte). Gestumblindi („der blinde Gast“) ist aber niemand anders als Odin, der alte Shamane, der in die Hülle eines Menschen geschlüpft ist, um König Heidrek vor unlösbare Rätsel zu stellen. Der Rabenflint ist das schwarze vulkanische Gestein Obsidian, das in Island sehr häufig vorkommt. Scheint die Sonne auf das schwarze Gestein, so spaltet es das Licht in geradlinigen Prismen. Das Rätsel ist der Ausdruck der shamanischen Erfahrung einer helleren und höheren Welt, in die unsere alltägliche Welt hineingestückt ist. Wir haben vor uns so etwas wie eine nordische Entsprechung des platonischen Höhlengleichnisses. Der Kenning, die „Kennung“, das Zeichen deutet auf diese höhere Erfahrung hin. Hier auf dieser Welt wird dem Zauberer alles zum Symbol, das Zeichen kündigt von außen in die begrenzten Kreise unserer Erfahrung. Es wird zur Wunde („deute mir das **Wunder**, das ich **draußen** sah ..“) <vgl. auch „und es geschahen Zeichen und Wunder“>. Wunden aber (betrachten wir als analoges Bild die Rinde von Bäumen) werden, nach der Verletzung, wenn sich die Wunde schließt⁶, zu Augen, durch die das Wunderbare in unser

⁴ Der Mond und die mit ihm verbundene Symbolik <insb. das Un-bewußte, das noch nicht Bewußte, das aber zum Bewußtsein drängt = das Gegenstück der Seele, das alter ego, das Weibliche im Mann, das Männliche in der Frau etc.> ist ganz wichtig für das Leben und die Kunst auf dieser Erde; doch ist Mondsüchtigkeit, wie jede Sucht, eine ganz gefährliche Krankheit.

⁵ Die Edda, das 16. Heidreksrätsel

⁶ vgl. Dietmar Kamper, Zeichen als Narben, Gedanken zur „Materie“ der Signifikation; in: Neuer Berliner Kunstverein e.V. in der Staatlichen Kunsthalle Berlin (ed.), Elementarzeichen, Urformen visueller Information, Katalog zur Ausstellung, Berlin 1985, S.159ff.

Leben dringt. Das Zeichen wird zum Symbol, es deutet auf etwas hin - ohne es zu sein. (Die „Augen“ der Bäume <das sind die verheilten Narben ihrer Rinde> sind in diesem Falle so eine Kennung, so ein Symbol.) Derartige Kunst-zeichen beruhen immer auf einer individuellen Erfahrung, sie deuten diese an, ohne selbst Worte dafür zu finden, da sie selbst offen bleiben für die Erfahrung verschiedener Individuen. Kunst ist daher so etwas wie ein Liebesprozess. Die Wahrheit aber - das Licht - erleben wir in Platons Entwurf nur als Widerschein der Schatten, im Heidrekrätsel als die helle Spiegelung gleißender Phantasie. Der Shamane erlebt die Welt vielleicht noch kindlich-sinnlicher als der Philosoph, vielleicht auch mehr von Angst und Krankheiten geplagt (denn das gehört bei aller Phantasie und Freude zur Kindheit mit dazu), - die Zeichen sind ihm Narben. Doch wir sehen in der Kunst eine Vorstufe zur Philosophie (im Idealfall), - zur Schau der Wahrheit überhaupt⁷.

Die Bezeichnung setzt aber auch eine gegenläufige Bewegung in Gang: die der Überzeichnung, der Verkrustung, des Absterbens des geistigen Inhaltes und so ungefähr jeder schriftgelehrten Rechthaberei. Der Ursprung ist verloren. Wer nicht springen kann, kann auch nicht tanzen, denken, singen, spielen. Übertragen sehen wir vor uns die Schriftgelehrten und Pharisäer des alten Testaments, ausufernde Bürokratie und Gesetz, Regeln und Bestimmungen, hohle Formen und inneren Glaubensverfall. Geschichtliche Tatsachen und gleichzeitig auch Symbole, eine Gegenwelt zu Gottes Geist („Wehe euch, ihr Schriftgelehrten und heuchlerischen Pharisäer ..!“). Wir geraten wieder in die Spannung des menschlichen Prozesses der Kultur, wenn dem Abbild das Urbild verloren geht, - das ist Gott. Wir abstrahieren - und sofort bekommen wir Masken, Verstellungen, Vorstellungen, niemals mehr aber die unmittelbare Wahrheit, die sich einfach kleidet. Überall dort aber, wo eine Spannung oder ein allzu deutlicher Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit auftritt, neigt der Mensch dazu, „jene Illusionen zu erzeugen, die den Widerspruch zur Wirklichkeit verdecken“⁸. Nennen wir jene Produkte „Illusionen“, so können wir die diesen Produkten zugrunde liegende Gesamterscheinung und Geisteshaltung „Illusionismus“ nennen. Der Illusionismus bemüht sich, eine möglichst große Wirkung durch die glaubwürdige Erscheinung einer Echtheit und Wirklichkeitstreue zu erreichen. Er ist in diesem Bemühen aber nur bereit, eine Kopie oder ein Abbild der Wirklichkeit, so wie man sie sich gemeinhin vorstellt, herzustellen. Vor allem Photographie und Film sind aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften von einer derartigen Aesthetik stark beeinflusst. Der technische Aufwand steigt proportional zur wachsenden „Wirklichkeitsnachahmung“. Wichtig ist, daß die Aesthetik der normalen Alltagswelt dabei so gut wie nie durchbrochen wird. Die Steigerung des Gesamteindrucks wird durch eine Maximierung der Einzeleffekte angestrebt. Der Illusionismus arbeitet lediglich mit Versatzstücken aus

7 Man möge seine Unerfahrenheit dem jungen Autor noch zu Gute halten, denn Musik geht vielleicht noch eine Stufe weiter. „Musik ist die Sprache Gottes“ (Grabinschrift auf dem Grabstein von Max Bruch auf dem alten St. Matthäus - Friedhof in Berlin - Schöneberg)
<Musik ist die Sprache der Engel. vgl. S.207ff.>
Im Grunde genommen stehen aber **jede** Art der Suche nach der Wahrheit und jeder der so vielfältigen menschlichen Wege zu Gott **gleichberechtigt** nebeneinander.

8 vgl. Otto Brunner, Adeliges Landleben und europäischer Geist, Salzburg 1949, S. 89 - 91

der Klamottenkiste der stärksten Schlüsselreize (Geld, Macht, Sex, etc.) und ist nicht bemüht, tiefere Aussagen anzustreben oder auszudrücken. Er operiert im Einzelnen mit jeweils nur ganz wenigen, klar definierten und bestimmten eng umrissenen Aussagen, zu deren Verwirklichung er aber die mannigfaltigsten Effekte bemüht. Offene, differenzierte oder doppeldeutige Botschaften sind ihm unerwünscht. Seine Beeinflussung der Sinne bzw. der aufnehmenden Psyche ist daher autoritär. Da er die von ihm erwünschten Aussagen aber durch Vortäuschen und Dazutun ganz bestimmter Mittel und Effekte zu erreichen sucht, ist er zudem aggressiv und intolerant⁹.

Im Gegensatz dazu steht eine Aesthetik, die uns zum Beispiel in der Zen-Kunst begegnet. Sie versucht gerade durch das Weglassen und Wegnehmen der allzuvielen Eindrücke die Pforten der Wahrnehmung für die Schau und Aufnahme der eigenen Wahrheit der Welt zu befreien und zu reinigen. Sie deutet nur an - als Zeichen - schafft Raum und weist hin auf das, was sowieso immer da ist - von uns nur aufgenommen werden muß, - das Wunder der Erleuchtung. Der Haiku, ein Kurzgedicht, das in der Laut- und Silbenfolge den strengsten Regeln unterworfen ist, zeigt vielleicht am deutlichsten die Verkürzung und die Transzendenz einer Aussage, deren unmittelbaren Wert wir nicht mehr in Worte fassen können. Im Haiku aber kommt das zum Ausdruck, was das Wesen der Kunst in Wirklichkeit ist, so selten sie es vielleicht erreicht: Die Antwort auf die Frage des Lebens. An die Stelle des Fragezeichens setzt sich das Ausrufungszeichen ! Da, schau, oh ! Eine andächtigere Verkürzung vor dem Mysterium, eine feinere Schwebung über dem Sein ist kaum möglich.

Frühlingsbrise.

Der Fährmann kaut auf seinem Pfeiffchen

Vollmond

Und auf der Matte

Der Schatten einer Kiefer

Im Haus des Fischers

Der Geruch von getrocknetem Fisch

Und die Hitze

Der Winterwind bläst:

Die Augen der Katzen

Blinzeln

Der uralte Weiher

Ein Frosch springt hinein -

Wasserplatschen

10

Selbst die Übersetzung gibt den Reiz des Haikus noch wieder: sie sind allesamt sinnlich, doch keiner bleibt im Sinnlichen stehen. Man beachte die Kargheit der Mittel und einen derartigen Effekt ! Dieser Kargheit des Ausdrucks und diesem Reichtum der Aussage begegnen wir in der Zen-Kunst auch in der Malerei und im Theater. Gerade dadurch, daß man sich selber zurücknimmt, läßt man dem anderen die Freiheit zur Schau. In einer gesetzten Konzentration - und einer dann eintretenden Stille läßt

⁹ vgl. Teil C, Kap. 2.2., S.100ff.

10 s. dazu auch Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, Frankfurt 1981, S.112ff.

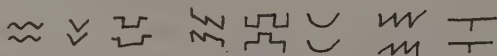
sich automatisch der individuell jeweils ganz anders erfahrbare Klang dieser Welt in Schwingung versetzen. Und jedem Ohr wird er ein wenig anders hörbar sein. Kunst versucht also nicht seine Partner im Kommunikationsprozeß zu erdrücken; halb nimmt sie sie mit, halb zieht sie sich sinnlich zurück, um in die Spannung dieses Freiraums die Fluten der höheren Wirklichkeit einströmen zu lassen. Sie ist ganz in der sinnlichen Welt eingebettet, und doch ist sie transparent.

Es ist klar, daß auch vom ökonomischen Aufwand her, hier ganz verschiedene Richtungen eingeschlagen werden. Der Illusionismus bordet über und strengt immer aufwendigere Effekte an, um den Eindruck der Illusion aufrecht erhalten zu können. Die Kunst der Andacht aber bleibt ökonomisch angemessen, da sie ihre Kraft einzig und allein aus dem Jenseits ihrer Aussage schöpft. Der Illusionismus der Filmindustrie verlangt inzwischen mehrstellige Millionenbeträge bei steigender Tendenz, der einfache Haiku tendenziell nichts, außer vielleicht Konzentration und Offenheit.

Illusionismus (Aufwand) $\rightarrow \infty$!

Zen (Aufwand) $\rightarrow 0$

Während die Industrie der Illusion nun einen ganz ungeheuren personellen, technischen und materiellen Aufwand betreibt (und all der Dinge bedarf, die eine Kulturschöpfung im eigentlichen Sinne sogar behindern könnten), verlangt das nicht illusionistische Kunstwerk allerdings ganz wesentlich eines: Kunst und Können - und somit einen **Künstler**. In der Person verdichtet sich der Stoff - nicht in einer Ansammlung von technischem und anderem Beiwerk, sondern in der Konzentration eines einzelnen Menschen, welche durch ihn schließlich über ihn hinausragt. Ein solches Theater ist einfacher, billiger und vor allem schöner als die überbordende Gestaltung illusionistischer Eindrücke, was im Grunde genommen nur eine sinnlose Beschleunigung der Entropie ist, solange sich das Leben noch nicht selbst wahrnimmt und seine Eigenheit durch Versatzstücke glaubt ersetzen zu müssen. Der Illusionismus arbeitet mit Masken, die Kunst aber wirkt kraft der SYMBOLE, der Zeichen, die sie setzt, die wir wie eine Schrift der Wahrheit lesen können, obgleich ein jeder andere Komponenten dieser Wahrheit liest. Gleich dem Leben, das im Erbgut seiner Zellen Buchstabe für Buchstabe durch Gegenbildung abzulesen fähig ist, lesen wir die Schrift des Himmels an den Symbolen, die wir wiederfinden.



Symbol kommt von συμβάλλειν (symbálllein) = zusammenwerfen, zusammenlegen.

Als Symbol bezeichnete man ursprünglich ein Zeichen, an dem man etwas Altes neu wiedererkannte und wiederfand. Zwei Freunde, die auseinandergingen, nahmen einen Stock und brachen ihn in der Mitte durch. Jeder nahm die eine Hälfte des Stockes mit sich und ging seines Weges. Wenn sich die zwei Freunde nun nach langer, langer Zeit wieder trafen, so fügten sie die zwei Stockenden wieder aneinander, und wenn die verschiedenen Bruchstellen genau zusammenpassten, wussten sie, daß sie sich tatsächlich wiedergefunden hatten. Der Stock - der STAB - war das Symbol, an dem sich die Freunde erkannten, eine Schrift, aus der sie lesen konnten und Nachricht voneinander

hatten. Und ganz genauso wie die Freunde sich erkennen, oder wie die Zelle aus dem Erbgut liest, findet auch der Künstler seine Welt: vermittels der Symbole. Seine Entwürfe und Vorwürfe sind in Wirklichkeit Zusammenwürfe, Symbole, die wir lesen müssen. Ist der Künstler unser Freund, so können wir seine geistige Schrift entziffern. Anders im unoffenen Spiel der Illusion: Entropie ist negative Information; der Illusionismus ist eine schlechte Schrift, eine Lüge, lauter Unfug, der die Buchstaben der Wahrheit verfehlt, ein Zeichen wie ein Schrei, auf den nichts folgt, viel Aufwand und Lärm um Garnichts. Mitunter ist ein Schrei oder ein Knall wichtig, aber es muß ihm etwas folgen. Brecht bediente sich nur der effektiven Mittel der Verfremdung, weil er etwas zu sagen hatte. Und seine störende Durchbrechung des Alltäglichen ermöglichte neue Sehweisen. Ein Schock, der nichts als schockieren soll, ist entweder dumm oder ein Verbrechen; ein Effekt nur um des Effektes willen ebenfalls. Denn diese Art des Schreis betrügt und ist eine Lüge, da jemand grundlos nur geschrien hat. Diese Schreie sind vielleicht modern, aber sie sind nur ganz im negativen Sinne theatralisch. Die Welt des Scheins liegt vor der Welt, so wie sie ist, und ist getrennt von dieser. Unser schwacher Geist ist aber stets bemüht, die Welt, so wie sie ist, in Wahrheit zu erfahren; und doch ist er zu klein, aus eigener Kraft sie klar und sicher je zu schauen. Kunst ist Bewußtseinserweiterung und bemüht sich, diese Trennwand zwischen Schein und Sein zu durchbrechen, oder zumindest zu durchleuchten. Der Illusionismus hingegen bemüht sich nicht um diese erweiterte Schau und Befreiung aus dem Gefängnis geistiger Enge, an dessen Grenzen und Fesseln der wachsende Mensch immer wieder anstößt. Er macht vor dieser Wand halt und begnügt sich mit der endlosen Wiederholung bereits hundertmal vorgekaufter Schablonen. Die symbolische Kraft der Kunst hingegen überwindet die Schwerkraft der Scheinwelt und der Entropie der sich stets vermindern und aufbrauchenden Spannungen. Sie findet ein Objekt, an dem sie das wiedererkennt, was ihr verloren gegangen war.

Es war ausgerechnet das ostasiatische, insbesondere das japanische Theater mit seiner vom Zen-Buddhismus eingepprägten Strenge, das die Europäer auf ihrer Suche nach neuen Formen und Stilen so stark faszinierte und inspirieren konnte. Von Craig und Stanislawski über Bertolt Brecht bis hin zu Ariane Mnouchkine stoßen wir immer wieder auf japanisch-chinesisches Gedankengut oder auf japanisch-chinesische Darstellungsformen. Vor allem Craigs Manifestation der „Übermarionette“, die sich direkt auf die ostasiatischen Traditionen des Zen des Weglassens, Leerens und Nicht-Tuns beruft, löste eine neue Tendenz im europäischen Theater aus. Gerade der Schauspieler sollte durch eine entsprechende Ausbildung wieder in die Lage versetzt werden, wie die chinesischen und japanischen Schauspieler schöpferische Intuition zu entfalten und instrumentale Selbstbeherrschung und Beweglichkeit zu üben¹¹. In Anlehnung an Craig entwickelte Meyerhold dann eine Konzeption der „Biomechanik“. Auch er war bemüht, die strengen formalen Gesetze des japanischen Theaters für die europäische Bühne neu zu begreifen, um seine Präzision und hohe Kunst zu erreichen.

11 vgl. Kisōn Kim, Theater und ferner Osten, Frankfurt 1982, S.66f.

» Die Stilisierung der Geste sollte sich nach geometrischen Vorbildern, der Rationalisierung der Bewegung, der Exaktheit und Ökonomie richten. Sie zielt darauf ab, sowohl die Emotionen als auch das Muskelsystem der Schauspieler zu disziplinieren. (..) Zu diesem Zweck werden japanische Akrobaten engagiert. Parallel zur perfekten Beherrschung des Körpers wird die Entfaltung des Schöpferischen verlangt; das Begreifen der Kunst der *Commedia dell' arte* und des japanischen Theaters wird als das Alpha und Omega des Schauspielstudiums verstanden. «¹²

Die ersten modernen Theaterkontakte zum fernen Osten nahmen vermutlich den Weg über Rußland, das diesen Gebieten geographisch näher lag als Westeuropa. Bereits im Winter 1885 hielten sich japanische Artisten bei Stanislawski auf und unterstützten ihn bei seinem Versuch, für die Inszenierung der Operette „Der Mikado“ einen neuen Stil der Gestik zu finden.

» Diesen Winter über verwandelte sich unser Haus in ein Fleckchen Japan. Eine japanische Artistenfamilie, die an unserem Zirkus arbeitete, wohnte bei uns. (..) Die Japaner lehrten uns all ihre Gebräuche und Sitten: ihre Art und Weise zu gehen, sich zu geben, sich zu verbeugen, zu tanzen, den Fächer zu beherrschen und mit ihm zu gestikulieren .. «¹³

Die Suche nach dem neuen Stil bemühte sich um eine Aufhebung des damals so genannten „Naturalismus“ im Theater, das heißt an die Stelle der realistischen Darstellung des Alltags sollte die Darstellung einer höheren bzw. tieferen Bedeutung treten, für die das Dargestellte nur mehr Sinnbild und nicht unmittelbar konkrete Wirklichkeit war¹⁴. Eine Theatergeneration später erfand Bertolt Brecht den Verfremdungseffekt. Er gab uns ein ungewöhnliches Gewürz an die neue Speise und ließ uns fortan viel bewußter Nahrung zu uns nehmen. Brecht durchbrach die Illusion bewußt, er bekannte sich dazu und zeigte auf, wie er es machte, um den Geist der Bühne wieder neu zu aktivieren¹⁵. Artaud versuchte das gleiche; wo Brecht aber die aristotelische Dramatik aufhob oder zumindest um das geistig-politische zu erweitern suchte, suchte Artaud, der Sinnlichkeit seines Wesens entsprechend, sein Ziel auf einem magisch-religiösem Wege.

» Wir alle sind ausgelaugt von den bloß verdauungsfördernden Formen des gegenwärtigen Theaters, das nur ein wirkungsloses Spiel ist. Wir alle empfinden das Bedürfnis nach einem Theater, das handeln soll, das ins Leben schneidet. Ohne die Forderung nach einem Aktualitätentheater im eigentlichen Wortsinn zu erheben, empfinden wir das Bedürfnis nach einem Theater, das aufhört, ein unverbindliches, in keiner Beziehung zu den Ereignissen, vor allem aber zum dramatischen, tiefgründigen Charakter der aktuellen Sorgen und Nöte stehendes Kunstspiel zu sein. Wir spüren, daß wir im Begriff sind, nicht nur auf nationaler, sondern auf europäischer, ja auf Weltebene Ereignisse von kapitaler Bedeutung zu erleben, und es gibt, und wäre es nur auf philosophischer Ebene, in unseren Beziehungen zu allen etwas Verbrauchtes, Ungewisses, über dessen Durcheinander, dessen Wirnis allem Anschein nach das Theater auf organische Weise oder in der Luft in lebendigen Bildern reflektieren sollte. Übrigens trifft die Mißachtung, die gegenwärtig das Theater trifft, den Ausdruck im allgemeinen sowie die Sprache als Sprache der Künste: Musik, Tanz, Malerei oder die Sprache des Wortes, den Dialog unter Menschen aus Fleisch und Blut.

12 Kisôn Kim, Theater und ferner Osten, Frankfurt 1982, S.67

13 Konstantin Sergejewiç Stanislavskij, Mein Leben in der Kunst, Berlin 1951, S.133f.

14 s. dazu auch Oscar Fritz Schuh, Franz Willnauer; Bühne als geistiger Raum, Bremen 1963, S.42ff.

15 vgl. dazu u.a. auch: Joachim Fiebach, Von Craig bis Brecht, Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1975; S.17ff.: Illusionistisches Theater und Bürgertum; S.72ff.: Spätbürgerliche Entfremdung und die Autonomie des nichtillusionistischen Theaters

Wir empfinden mit einem Wort das heftige körperliche Bedürfnis und gleichsam das organische Heimweh nach einer Kunst und einem magischen Wort, und da das Theater die einzige Kunst ist, die einer einheitlichen Synthese aller Ausdrucksmittel und aller Sprachen fähig ist, erwarten wir vom Theater, daß es uns den Sinn einer neuen vitalen Magie wiedergibt, die uns mit ihm und vielleicht mit dem Leben wieder versöhnen könnte.

Es geht, wie abgedroschen der Ausdruck auch sein mag, um nichts Geringeres als um die Wiederbelebung einer religiösen Theaterauffassung, und zwar um eine Wiederbelebung nicht im Geist, sondern um eine tatsächliche, um eine Fesselung des Verstehens, der Aufmerksamkeit durch objektive Mittel, durch Projektionen, visuelle oder akustische Explosionen, die im eigentlichen Wortsinn die Sensibilität zu fesseln vermögen; Metaphysik, Geist und Religiöses am Theater werden später kommen. «¹⁶

Artaud sah das, was er sich für Europa ersehnte, ebenfalls zu einem großen Teil im ostasiatischen Theater. Und auch heute finden wir immer wieder die Inspiration des Ostens auf den hohen Bühnen der europäischen Kunst. Vor allem auch die Arbeit des „Théâtre du Soleil“ von Ariane Mnouchkine zeigt die Prägnanz der japanischen Stilmittel¹⁷. Insbesondere Filme, wie z.B. die Shakespeare-Adaption von Akira Kurosawa nach Macbeth „Das Schloß im Spinnwebwald“ zeigten Europa, wie subtil und einfach die Instrumente der Nô-Aesthetik die evidentielle Wahrheit des Stückes sogar von der Leinwand des Filmes entsenden können¹⁸. Macbeth sitzt im Publikum, nicht als Illusion der Leinwand, sondern als erkanntes Bild jedes Einzelnen und seiner bösen Geister.

Kunst ist also transzendent, Kunst ist symbolisch.

» Es geht (..) um eine verstandesmäßige Ausdehnung und Steigerung der Bedeutung eines jeden gesprochenen Wortes und eines jeden Bildes durch ihre Wiederherstellung und Sammlung in Gestalt von Symbolen, durch den Versuch, die Verbindungen dieser Symbole mit einer gewissen Anzahl lebenswichtiger Prinzipien wiederzufinden. «¹⁹

Symbole aber sind offen. Ihr Gegenstück liegt im Himmel.



„Ihre Engel schauen im Himmel immerfort das Angesicht meines Vaters.“²⁰

Wenn ein Symbol offen ist, so muß es persönlich gefüllt werden. Das geht nur bei einem Verhalten des Künstlers, - bei einem Verhalten des Künstlers (Shibui), der den letzten Schritt nicht geht, und darum Offenheit und Freiheit läßt²¹. „Wovon man nicht sprechen kann, davon muß man schweigen.“²² Auf diesen Raum des Schweigens aber hat man als Künstler hinzuweisen. Es ist Zeichen einer Höflichkeit und Liebe, an diesem Orte keine dummen Sprüche zu machen. Seine Stille wird persönlich gefüllt. Kunst ist also nur eine Stufe zur Transzendenz, - ist Vorbereitung zur Transzendenz. Sie ist der Landeplatz für die Epiphanie.

16 Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1979, S.200

17 vgl. Anne Neuschäfer, Das „Théâtre du Soleil“, Rheinfelden 1983, S.249

18 vgl. Horst Hammitzsch (ed.), Japan Handbuch, Wiesbaden 1981, S.1830

19 Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, .., S.201

20 Mat. 18, 10

21 vgl. Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Serge Eisenstein; Nô - Vom Genius Japans, Zürich 1963, S.7-23: Vorwort von Eva Hesse, hier insb. S.16

22 Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus; zitiert nach Eva Hesse, ebenda, S.14

Das Zeichen ist vielleicht Ikone und als solches auch schon transzendent, doch die persönliche Erfahrung bleibt die Gnade Gottes. Das ist die Erfüllung des Zeichens, - die Erfüllung der Person. In den Bakchen erfolgte auf die Ekstase noch der furchtbar grausame Sparagmos, der Identitätsverlust des personalen Individuums. Ein knappes halbes Jahrtausend später stürzt Paulus vom Pferd im Angesicht des göttlichen Christuslichtes. Auch er stürzt, doch er erkennt in Christus die große Botschaft der Liebe, die ihn nicht zerreißt, sondern die ihn schließlich von seiner Blindheit heilt. Wir erkennen eine Weiterentwicklung. Dionysos macht offenbar, doch die Botschaft der Liebe heilt auch den Menschen. Die Öffnung der Zeichen wird zum Zeichen der Offenheit: - Liebe.

Das ist die zarteste Inkarnation, die es auf dieser Erde geben kann. Unsere Welt, die Welt der Schatten, wird nicht zerstört im Angesicht des Gotteslichts, sondern das Gotteslicht kommt in die Schattenwelt, um aus ihr heraus den Menschen im Angesicht des Gottes zu verkünden. Als Christus am Kreuze starb, riß der Vorhang im Tempel mitten entzwei. Die Wunde aber - oder das Wunder der Offenbarkeit ist seitdem in dieser Welt. („Nichts ist verborgen, was nicht offenbar wird.“²³) Das Mysterium liegt offen. Das ist das gesunde und vernünftige Ende jeder Esoterik und alles Okkulten und Verborgenen. Dazu bedarf es allerdings der aktiven Tat und des aktiven Wortes. Dieses Wort ist „Liebe“. Denken ist an Sprechen gebunden und Sprechen an Erkennen. Christus erfüllte das Gesetz und öffnete es damit. Er starb am Kreuz und gab dem Zeichen damit seine Öffnung. Es war die Liebe. - Es ist die Liebe.

Unsere Bühne bleibt im Schatten (in der Maske). σκηνή (skené) ist verwandt mit skadus (Schatten)²⁴. Doch sucht sich Gott das weiße Zelt, um der Helligkeit des Wortes Sprach- und Ausdrucksraum zu geben (niemand stellt sein Licht unter den Scheffel). „Weiß“ bedeutet Kargheit, Armut und Leere. Die Sinnlichkeit der Bühne reduziert sich nicht auf Nichts, doch sie stellt sich in den Dienst der höheren Schau der Wahrheit. Dieser Dienst ist Liebesdienst zur Öffnung, - mehr - zur Heilung, - mehr - zur Freude der am Kommunionsspro Beteiligten. Dieser Liebesdienst gewährt sich nur durch Freiheit und Zurückhaltung. Bereits Craig spricht von der „raffinierten Askese des Nicht alles Sagens“²⁵.

ἀσκέω (askéō) = I. künstlich (be)arbeiten, künstlich herstellen

1. schmücken, verzieren
2. ausrüsten, ausstatten
3. verehren

II. üben, ausüben; sich üben, sich gewöhnen etwas zu tun

Die Maske hat sich also zu entscheiden zwischen Zeichenhaftigkeit (Ikone) und Illusion, zwischen Dummheit und Gewalt auf der einen Seite, oder Phantasie und Freiheit (das ist Liebe) auf der anderen Seite. Die Lehre vom Zeichen erfüllt das Haus der Kunst mit Offenheit, wenn das Zeichen selbst die Kunst, die Transzendenz erreicht²⁶.

23 vgl. Mat. 10, 26; Mk. 4, 22; Lk. 8, 17; 12, 2
s. dazu auch 2. Petr. 1, 16-21

24 s. dazu Teil A, Kap. 2, S.21ff., insb. S.25

25 Edward Gordon Craig als Bühnenausstatter; in: Alexander Koch (ed.), Deutsche Kunst & Dekoration, Band XVI, April 1905 - September 1905, Darmstadt 1905

26 vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973, S.11

"I cordially dislike allegory in all its manifestations. (..) I think that many confuse 'applicability' with 'allegory'; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author."²⁷

Phantastisch mutet dabei an, daß die Einfindung des Geistes in der Kunst das Haus der Kunst erst halten läßt, denn der Aufwand des Einfachen in der Kunst tendiert gegen Null, der Aufwand der Illusion aber gegen Unendlich.

Illusionismus ist der große Blender, das vollkommenste und schönste Bild. Doch haben wir ihn als solchen erkannt, wird er zur häßlichen Dämonenfratze. An den Zugängen zu Heiligtümern oder Kirchen finden wir mitunter diese Dämonenfratzen abgebildet. Diese Fratzen geben am Eingang zum Heiligen zum Ausdruck, daß sie das Böse in seiner wahren Form erkannt haben, und es somit im Angesicht des Heiligtums und seines eigenen Bildes machtlos wird. Da wo Licht und Schatten in echter Klarheit nebeneinander stehen, löst sich das falsche Spiel der Maske auf. Die Maske, die **erkannt** wird, oder die sich sogar selbst **bekannt**, wird zur Vorstufe einer neuen integralen Persönlichkeit (integer = unberührt).

Was die unoffenbare und unverstandene Maske verursacht, ist Faschismus, – Zwang, Angst und Enge, die Gefangenschaft des eigenen Ich, Ausgrenzung und Unterdrückung der eigenen Harmonie (circulus vitiosus).

Die Stufe der Reife ist das freie und heilige Reich der Vollkommenheit. Ihr Zeichen ist der wohlgerundete, allesumfassende Kreis²⁸, als Erfüllung aller Symmetrie und aller Gegensätzlichkeit. Dieser Heiligenschein schwebt über der Identität der Person.

Die dritte Stufe ist die Öffnung dieses Kreises, – die Transzendenz und die Liebe. Diese drei Stufen führen auf das Plateau der Anwesenheit Gottes im Theaterbau.

Wir können Grotowski und Artaud also rehabilitieren, wenn wir die von ihnen gesetzten Zeichen nicht in der Emphase²⁹ der Penetration, sondern in der Haltung der Demut entgegennehmen. Die Tat offenbart die ihr innewohnende Tugend. Die Vergewaltigung bleibt Gegenstand der **schwarzen** Messe – in sich selbst gefangen, beherrscht von Emotionen der ichbezogenen Versklavung. Von der Wahrheit abgestoßen, verliert das Zeichen seine göttliche Kraft und wird zum Instrument, das Böse zu versuchen. Die Suche nach der Wahrheit aber unterwirft sich dieser und steigt empor zur Helligkeit – zur göttlichen Schau des Wortes. Der Schall der Sprache gibt uns in der Kennzeichnung der Schrift **Kenn-zeichen** zur Unterscheidung der Geister. Es ist ein Buchstabe, der Helle von Hölle unterscheidet. Dieses Zeichen, dieser Buchstabe entspricht genau dem, was wir in der Wirklichkeit erfahren – die Unterscheidung, die Erkenntnis von Gut und Böse³⁰.

Beim Lesen meiner bisherigen Betrachtungen mag vielleicht manchmal der Eindruck entstanden sein, Faschismus sei nur ein ästhetisches Problem – oder Haß, Folter, Unterdrückung und Grausamkeit seien nur auf einen Mangel an Intelligenz zurückzu-

27 John Ronald R. Tolkien, The Lord of the Rings, London 1954, S.9 <preface>

28 Kreis, ahd. krizzon = einritzen

29 Emphase = hochgestellte Begeisterung, emphatisch = mit Nachdruck, geradezu unerbittlich vgl. dazu auch Kap. 1, S.137ff., insb. S.140f.

30 s. Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater, Stuttgart 1967, S.64f.

führen. Das ist bei Leibe nicht der Fall! Es führt das Böse allerorten vielmehr an seine diabolischen Anfänge zurück. Es ist der Mangel an der Zentraltugend allen Seins und allen Lebens: – der Liebe. Das politische Handeln des Menschen – das ist im Grunde genommen sein jedes Handeln, was die Gemeinschaft menschlichen Lebens angeht, auch die kulturelle Handlung der Bühne – bleibt letztendlich von dieser Zentraltugend bestimmt. Es gibt nur diese eine Tugend. Und was den Menschen in der Tat vom Guten abhält, ist nicht sein Ich, sondern lediglich seine Ich-haftigkeit, der Mangel an Überwindung der Schranken, die ihm durch ihn selbst gegeben sind. Nicht die Auflösung der Individualität, sondern die Entdeckung der anderen Individualität ist die Erkenntnis der Wahrheit. Doch bedarf Liebe keiner weiteren Erklärung, denn jeder Mensch weiß, was Liebe ist, und es steht ihm frei, dieses Wissen anzunehmen. Jeder Mensch hat die Chance, im Körper seiner Macht (= Möglichkeit) Gestalt zu werden – und nicht Mißgestalt. Das ist die Seligkeit auf Erden: die Freude an der Schöpfung anzunehmen, den Schmerz – und die Liebe zu den Nächsten. „Gestalt“ bezieht sich nicht auf die Aesthetik äußerer Empfindungen, sondern auf die tiefe An-mut jeder Seele. Die Krüppelhaftigkeit der Seele gerade vermag sich oft das schönste Äußere zu geben. Jeder Schein ist nur die Hülse, das Versteck für tiefere Bereiche der Erleuchtung. Auf der Bühne wird agiert – in der Handlung, Tat und Tugend macht sich offenbar, was die Person im Innern trägt. Stimme, Sprache, Tanz, Gesang sind Möglichkeit des Ausdrucks, was im Tiefsten jede Seele quält, was sie bewegt, erfreut, erschauern macht, und was sie erleuchtet.

Was aus einem Menschen spricht, wenn es wirklich GEIST ist, ist GOTT, denn GOTT ist GEIST – und GEIST ist GOTT.³¹ Diese Gottbegeisterung ist auch auf der Bühne möglich (Enthusiasmus). Nicht der Mensch ist Gott, sondern der Geist. Der Mensch aber wird durch den Geist verherrlicht (geheilt und geheiligt). So ist der Geist eine Energie (Kraft geht von Jesus aus). Daß es Geist gibt, wird wohl keiner leugnen können – schon eine sinnvolle Konstellation auf dem Schachbrett ist Geist – wieviel mehr dann die DNS, die Ilias oder die Edda oder sogar der unsagbar vernünftige Aufbau der Materie und des Kosmos. Und die Leugnung des Geistes selber ist ja Geist. Die Lüge aber steht im Widerspruch zur Wahrheit, und damit steht sie im Widerspruch zu Gott und zu sich selbst, zu allem Seienden schlechthin. Das ist die schrecklichste Per-son: Geist und Un-geist, der Teufel. Doch eine Lüge, die erkannt wird, eine Maske, die sich aufdeckt, löst sich auf. Augustinus' Warnung vor dem Theater war eine Warnung vor der Maske. Doch gleichzeitig dient das Theater dazu – wenn es wirklich gott-begeistert ist – die Masken aufzudecken. Die Wahrheit läßt sich nicht töten. So sagt der Jude Gamaliel, der Lehrer des Paulus.

Gott ist die WAHRHEIT, die vollendetste Person. Noch ist unser Erkennen Stückwerk, aber dereinst werden wir ihn schauen „von Angesicht zu Angesicht“ (Paulus).

Eine Sprache, die sich zu sich selbst bekennt, eine Maske, die sich zu sich selbst bekennt, ist – in sich selbst erkannt – schon keine Lüge mehr – sie ist ein Teil der

31 Joh. 1; Joh. 4, 24

Wahrheit, ein Teil Gottes, - in der Kunst eine Ikone, ein heiliges Bild. Eine Sprache, die verdeckt, anstatt zu eröffnen, verliert sich selbst, ihr eigenes Wesen und ihren Anteil an der Wahrheit. Sie wird stumm an Geist³². Aus der Person wird eine Un-person. In sich selbst erkennen und sich doch nicht zu sich selbst bekennen - Geist und Un-geist in einer Person -, so bleibt der Geist in sich selbst verhaftet. Die Wahrheit transzendiert - denn sie gibt sich zu erkennen - sie ist nicht selbst verhaftet. Gott ist die Liebe. Wahrheit, Erkenntnis und Liebe sind eins.

Die Lüge kann nichts eigenes schaffen, sie kann die Wahrheit nur verdrehen. Aus dem Mysterium des Seins wird nichts als unverstandene Nachäffung, ganz sinnloses Plagiat. „Hoc est corpus“ wird zu „Hokus Pokus“³³. Stets aber muß die Lüge die Wahrheit als Vorbild nehmen, um seine Täuschungsmasken anzulegen. Der Teufel ist der Affe Gottes. Im fernöstlichen Theater ist der Affe der Gott der Masken und des Theaters. Erst die List, der Kunst-griff führt uns das verlorene Bild des Affen in die Wirklichkeit Gottes zurück. Im Spiele bringt die Maske schattenhaft Licht in die Welt der Masken. In der Vorstufe zur Kunst, im Profanen auf der Erde herrschen noch Affekte, auf der Bühne ist es bereits ein Spiel, ein „als ob“, ein „Simile“, auf dem Altar ist es die heilige Weihehandlung, das positive, stiftende Opfer der Liebe.

Der Impuls zu jeder kulturellen Tätigkeit ist die Transzendenz. Transzendenz aber ist die Auf-hebung oder Öffnung der Schattenwelt. Es ist die Offenbarung des Lichtes zum Wesen des Menschen, die Schau jener Worte, die Balbalus, den Stammeler, zur Stiftung neuer kultureller Werke brachte. Das gleiche Licht, das die Mysterien und die Ekstasen der Schamanen suchen, offenbart sich in der Gottesgeburt auf dieser Erde, stiftet Kultur zur Schau der Wahrheit.

Der Maler Matthias Grünewald schildert im Mittelteil seines Isenheimer Altares³⁴ von der Verkündigung bis zur Auferstehung die Öffnung und Offenbarung des Göttlichen in einer bisher verschlüsselten und verschlossenen Welt, und damit - in der Offenbarung - das Heraustreten der Offenbarung aus einem Innenraum nach außen. Wir verlassen selbst den Innenraum, inzwischen kunstvoll ausgestaltet und verziert, doch im Grunde genommen immer noch Platons „Höhle“, und treten heraus in die freie und offene „Natur“. Hier ist die Geburt des Gotteskindes, in der offenen, freien Welt. Die Verkündigung war noch im Innenraum (in einem geschlossenen Raum mit bereits zur Seite geschobenen Vorhängen; Maria liest in der Schrift), doch im Freudenchor der Engel, im Musikkonzert der himmlischen Freude, tritt Maria - voll des Gottes (umgeben von der Trinitätsglorie) - aus dem Innenraum heraus. Die Epiphanie des Gottes geschieht draußen - der Himmel ist geöffnet - Gott Vater selbst erscheint bei der Menschwerdung seines Sohnes - bei der Offenbarung dieser Menschwerdung in der Geburt - in der Himmelsgloriole über der Mutter mit dem Kind. (Schon bei der Verkündigung war der Geist als Taube anwesend.) In diese Landschaft mit hinein-

32 vgl. Ferdinand Ebner, Das Wort und die geistigen Realitäten, Innsbruck 1921, S.20ff., S.22

33 s. dazu Teil C, Kap. 2.2., S.100ff.

34 Matthias Grünewald (eigentlich Mathis Gothart Nithart) (1470/75 - 1528) schuf um 1512/15 für die Klosterkirche von Isenheim einen dreiflügeligen Hochaltar; heute im Musée d'Unterlinden, Colmar.

gemalt hat Grünewald stellvertretend für das neue Zion (d.i. die Kultur der **Offenheit** des **neuen Menschen** auf der **neuen Erde**) das Abbild eines Klosters³⁵. (Als Vorlage diente ihm vermutlich das Kloster der Hildegard von Bingen auf dem Rupertsberg am Rhein.) Das Kloster, anwesend in der Landschaft der Epiphanie der geöffneten und offenbaren Verkündigung, wird zum Symbol einer Kultur der Wahrheit und des neuen Menschen, der durch die Erlösung **jetzt** (!) schon Anteil hat an der neuen Erde. Die Anwesenheit des Klosters in dieser Welt und Gottes Anwesenheit über dem Kloster ist Zeichen dieser Teilhabe.

Der Altar ist die höchste Stufe der menschlichen Kultur, der hohe Ort der Liebe, die heilige Zeremonie, als überweltliches Symbol. Liebe ist Aufgabe, Hingabe, Aufopferung, in der christlichen Liebe gesteigert bis zum Zeichen der letzten Aufopferung und Erniedrigung, dem Opfertod am Kreuz. Die Erfüllung der Liebe erfolgt nicht durch hedonistische Genußbefriedigung. Eine Ver-kennung der Liebe führt daher auch zu einem ständig sich wiederholenden, sich im Kreise drehenden, unbefriedigten und unbefriedigenden Suchtverhalten - stehengeblieben im Vorfeld der Liebe, in der larvenhaften Maskenhaftigkeit der Welt der Erscheinungen, - zur Puppe abgestorben. Jeder Mensch ist Wort — doch im Irrtum seiner selbst bleibt er so lange Lüge seiner selbst, bis er dieses Wort erkannt hat.

„Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt in's freie Leben,
Und in die Welt wird zurück begeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die ewigen Weltgeschichten,
Dann fliegt vor einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.“³⁶

Das Problem ist eigentlich nicht so sehr: „Du gibst mir zwei Schafe - ich gebe dir eine Kuh“ — sondern wie man sich wiederum direkt und nicht mehr abstract diesem Schaf und dieser Kuh zuwendet. $\pi\alpha\omicron\mu\alpha\iota$ ($\pi\alpha\omicron\mu\alpha\iota$) heißt im Griechischen: erwerben, hüten, schützen; (perfekt): **besitzen**. $\alpha\gamma\alpha\pi\acute{\alpha}\omega$ ($\alpha\gamma\alpha\pi\acute{\alpha}\omega$), zusammengesetzt aus $\alpha\gamma\alpha$ ($\alpha\gamma\alpha$) <= sehr, heftig> und $\pi\alpha\omicron\mu\alpha\iota$ ($\pi\alpha\omicron\mu\alpha\iota$), heißt also: sehr erwerben, heftig erwerben, (sehr) gewinnen, lieb gewinnen → lieben. Davon abgeleitet wird das Wort $\alpha\gamma\alpha\pi\eta$, Agape.

Die reine zweckfreie Anschauung entspricht der höchsten Freiheit und Möglichkeit des Menschen: das Gebet. Wenn wir die Hände zur Andacht zusammenlegen, so berühren sich in dieser Äußerung die inneren Welten unseres Wesens, das Geistig-Weibliche kommt zur Erfüllung mit dem Geistig-Männlichen, das Musikalische mit der Vernunft, das Unbewußte mit dem Wachsein; die ganzen Dichotomien unserer Existenz kommen in den Hirnhälften unseres Geistes auch äußerlich zur Verbindung und Konzentration³⁷.

³⁵ vgl. Georg Scheja, Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, Köln 1969, S.51

³⁶ Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg), Heinrich von Ofterdingen

³⁷ vgl. u.a. Karl R. Popper, John C. Eccles, Das Ich und sein Gehirn, München Zürich 1982; Teil 2 von John C. Eccles, S.281ff., insb. S.368ff., S.380ff., S.421f., S.423, S.433ff.

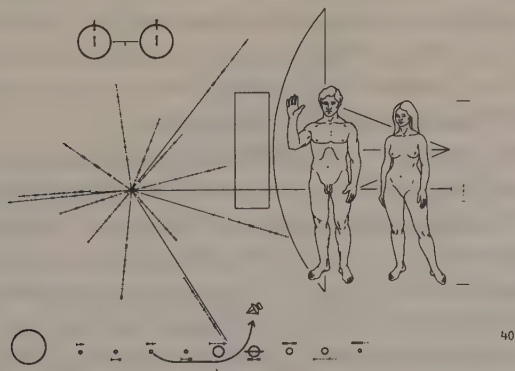
» Aus einem großen Werke der Dichtung, der Kunst, der Musik, der Philosophie spricht immer der ganze Mensch. Und dieser ist sowohl männlich als weiblich. Im alten Griechenland waren es die Muses, die die großen Männer inspirierten. Das heißt, das Geistig-Weibliche in ihnen selbst war beteiligt am Werk, und das ist auch heute noch so. Ebenso hat das Geistig-Männliche teil an den Werken der Frauen. «³⁸

Die Andacht der Hände aber ist eine Achtung. Die dea ex machina ist die innere Musik, die auf Erschütterung und Diskontinuität eine neue Versöhnung, ein Innehalten und im Ton ertragen folgen läßt³⁹. (Apoll kehrt ins Theater zurück.) Aus dem fragenden Eros wird der Antwort gebende Mensch - aus dem Fragezeichen (?) wird ein kleines Ausrufungszeichen (!). In der Achtung, im Respekt, in der Rücksicht beginnen wir zu erwachen.

Wir fragen nicht nach Geist und nach Materie, und kein Zweck heiligt die Mittel, denn Mittel und Zweck sind in der Liebe selbst verschmolzen (Ikone). Dort liegt auf einer höheren Ebene die Bestätigung der Schlüsselreize. Wir sind aus Fleisch und Blut. Gott ist in der Materie. Wir haben die Masken aufgelöst. Doch hinter den Schatten liegt auf einer höheren Ebene die Bestätigung der Maske, die Bestätigung der Schlüssel-Reize. Die Maske ist heilig. Lieben und Erkennen aber werden eins - jeden Tag, zu jeder Zeit und überall.

Was auf der Bühne zur Darstellung kommt - oder was auf der Bühne zur Darstellung kommen soll - ist der **gesamte** Mensch. Da ist zunächst einmal der in sich geschlossene kybernetische Denkkasten, **angemessen groß**, d.h. nicht zu groß und nicht zu klein - aber auch all die anderen **Kom-ponenten** (Pole?) unseres Wesens (com-ponere = zusammen-legen, zusammen-setzen): sein Eros, Atem, Fühlen, Sehen u.s.w.

Vor uns steht das „Ebenbild“, so wie es werden soll - wir Menschen.



Die Bühne aber ist ein Altar.

Und der Altar ist die Erde.

38 Meret Oppenheim, Geist und Gefühl als seltsame Züchtung; in: Freibeuter 1, Berlin 1979, S.127

39 vgl. Elisabeth M. Wilkinson, Goethes Trilogie der Leidenschaft als Beitrag zur Frage der Katharsis, Frankfurt 1957, S.15ff.

40 Bildplatte an der Raumsonde der NASA „Pioneer X“. 1972 wurde sie von Kap Kennedy gestartet und wird 1990 das Sonnensystem verlassen und einem unbekannten Ziel entgegenfliegen.

3.3. DIE ANTWORT

Vom Berge steigt mit Wein bekränzt das süße Ich
Von Lächeln reich und seiner dunklen Locken Freude Pracht
Den Gott zu grüßen, der im weiten Tale
Paläste baut aus Geist und Sonnenlicht
In seiner weiten Milde Kuß und Wohnstatt anzunehmen.

So steht er auf der Bühne und ruft:

- egal, was er will, er ist frei und wird es immer bleiben -

„Ich liebe dich !“

Ich glaube an ein armes Theater, das reich ist; daß nicht durch die Quantität seiner monetären Mittel zum Fest und zur Freude wird, sondern durch die Qualität und Farbe seiner Ideen - und durch den Geist, der die Masken bewegt. Theater ist viel weniger spektakulär, als es oft sein will - doch wenn es das nicht ist, ist es oft am schönsten. Das Theater ist auch ökonomisch bespielbar, wenn man sich der Freiheit seines Denkens und der Freiheit seines Handelns überläßt*.

Ein ganz einfaches Beispiel: Gebäudereinigung, Putzen und Pflegedienste gehören nach allgemein gesellschaftlicher Norm - so unbestreitbar umstritten diese ist - nicht gerade zu den am allerhöchst geschätzten Arbeiten und Arbeitsformen. So ist es üblich, diese Arbeit auf fremdes oder extra dafür angestelltes Personal zu übertragen. Gerade die Pflege aber eines Theaters z.B. würde einem Ensemble ganz direkt und ohne Umschweife sein Theater näherbringen, seinen Wert und die notwendige Liebe, die man ihm entgegenbringen muß. Würde dieses Erkenntnis, die sich durch das Tun ganz anders vermittelt als durch Darüber-Sprechen, das Ensemble aber nicht zusammenschweißen zur Solidarität und Verantwortung gegeneinander und gegenüber der Schönheit der Institution, die sie selber sind und die sie bewohnen ? Ideologische Doktrinen helfen uns nicht in jedem Falle weiter, - und hohe Abstraktionsgrade sind keinesfalls immer, aber manchmal eben doch Ausflüchte der Faulheit.

* s. Lk. 12, 31

Ein anderes kleines Beispiel: Einige Theater sind im Zuge der Personalkosteneinsparung auf die Idee gekommen, das Garderobenpersonal durch Garderobenautomatenschränke zu ersetzen. Und so empfängt den Theater- oder Konzertbesucher an seinem **Feier (!)** - abend eine erfrischend kalte und anonyme Bahnhofsatmosphäre — der Vorhof zu einem aus dem Alltag herausgehobenen Ereignis ist steriler als ein ...

Es gibt keinen besseren, bescheideneren und zuvorkommenderen Empfang für das Publikum und denkbar einfacheren Weg der so nötigen ersten gegenseitigen **Kontakt-aufnahme (!)**, als wenn das Ensemble selbst - sofern die Rollenvorbereitungen es zulassen - (oder eben Teile des Ensembles) seinem Besuch höflich aus dem Mantel hilft oder auf andere Art und Weise schon im Foyer für ihn da ist. Viele freie Theater verfahren heute schon so. Und außerdem kommt das auch noch billiger als so ein blöder Automat. Wenn man heute aber so ein Automatentheater besucht, so findet man nicht einmal jemanden, der einem das nötige Kleingeld für die Maschine wechseln kann. Ein Verärgerungsprozeß kommt in Gang, den man in seiner Wirkung - auch bloß ökonomisch - nicht unterschätzen sollte !

Wir möchten von Peter Hacks eigentlich annehmen, daß er von Theater was versteht. Von ihm lernen wir eine Maxime, die für jedes Unternehmen mit Publikum gelten kann. „Bauen Sie ein Stück. — Aber wie lernen wir ein Stück bauen ? —

Ganz einfach. Lieben Sie ihr Publikum !” **

Es obliegt mir eigentlich nicht, Vorschläge für ökonomische Systeme zu machen, an denen ich nicht beteiligt bin. Dennoch glaube ich an die Möglichkeit einer ökonomischen Form, die, wie speziell und jeweils eigen-artig sie auch angewendet und jeweils ausgewertet wird, dem westdeutschen Theatersystem sehr bedeutende Impulse geben könnte. Wie sähe aber ein Theater aus, dem es mit der Durchführung der Wahrheit etwas ernster ist ? Wo würde es Trägheit, Bürokratismus und Indolenz zu vermindern wissen ? Das Theater stünde in privatrechtlicher Form und eigener Regie. Intendant und Ensemble gäben sich ihre eigene Struktur. Der Haushaltsträger zahlt nur die Sachkostenpauschale und einen bestimmten Anteil der Personalkosten. Außerdem stellt er das Haus und die Mittel zu seiner Unterhaltung. Die Personalkosten sind aber in erster Linie durch die Eintrittsgelder gedeckt. Das Theater steht hier unabhängig vom Träger und muß sich dem Publikum direkt - auch finanziell - aussetzen. Die Subvention läuft also nur über die Nebenkosten, in den Hauptkosten greift das harte Gesetz der Marktwirtschaft. Ein rauher Wind für viele Ensembles, aber bestimmt ein heilsamer Wind. Sehen wir das Gesagte im Gesamtzusammenhang. Ich glaube außerdem kaum, daß dann nur noch Boulevard im deutschen Theater gespielt werden würde. Und warum eigentlich nicht ? Wenn das Publikum es wünscht ? Es obliegt den Künstlern, die Genres so zu gestalten und so zu füllen, wie es ihrem Gutdünken entspricht. Kurosawa hat bewiesen, daß selbst die brutalsten Western- und Samurai-filme metaphysische Seinstiefen erreichen können, wie sie heute bei keinem westdeutschen Theater anzutreffen sind. Und außerdem sind sie unterhaltend !

** Peter Hacks, Die Maßgaben der Kunst, Gesammelte Aufsätze, Düsseldorf 1977, S.340

Möge der Schauspieler wissen, warum er auf der Bühne steht, und möge das Ensemble wissen, warum es zusammenarbeitet. Möge das Publikum bezaubert sein vom Charme der Darsteller, erheitert vom sanften Humor der Autoren und ergriffen vom Schauer der Wahrheit.

Die Malerei, die Musik, die Dichtkunst, die Architektur und die bildnerische Kunst, sie alle heben an, um Gottes Herrlichkeit zu preisen und als Herolde seinem Wort zu dienen. Auch das Theater hat eine alte Tradition der Gottbegeisterung. An diese Tradition gilt es wieder anzuknüpfen. So bringe Freude, Glück und Frieden der englische Gruß auf der Bühne !

Literaturverzeichnis
(in Auswahl)

- Ethnologie und Anthropologie

William H. **Desmonde**; Magic, Myth an Money; The Origin of Money in Religious Ritual; New York 1962

Bernhard **Laum**, Heiliges Geld, Eine historische Untersuchung über den sakralen Ursprung des Geldes, Tübingen 1924

Andreas **Lommel**; Die Welt der frühen Jäger; Medizinmänner, Schamanen, Künstler; München 1965

Michael **Oppitz**, Schamanen im Blinden Land, Frankfurt 1981

A. H. **Quiggin**, A Survey of Primitive Money, London 1949

G. **Thilemus** (ed.); Ergebnisse der Südseeexpedition: Wilhelm **Müller** (Wismar), Yap; Hamburg 1917

- Religionswissenschaften und Theologie

Die **Schrift**
und die **frohe Botschaft**

Augustinus, Bekenntnisse

ders., De Civitate Dei

Carlos **Castaneda**, Die Lehren des Don Juan ff., Frankfurt 1974 ff.

Heinrich **Dumoulin**, Zen, Geschichte und Gestalt, Bern 1959

Mircea **Eliade**, Geschichte der religiösen Ideen <From primitives to Zen>, Bd. 1. - 4., Freiburg 1978 ff.

ders., Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Zürich Stuttgart 1957

Franziskus von Assisi, Laudes creatoris <1224>

ders., Il cantico di frate sole <1224>

Albert **Görres**, Karl **Rahner**; Das Böse, Wege zu seiner Bewältigung in Psychotherapie und Christentum; Freiburg Basel Wien 1984

Hildegard von Bingen, Liber Scivias, Wisse die Wege <1151>, Salzburg 1976

Irmingard **Hofgärtner**, Teufel und Dämonen, Zugänge zu einer verdrängten Wirklichkeit, München 1985

W. **Kasper**, K. **Lehmann**; Teufel, Dämonen, Besessenheit: Zur Wirklichkeit des Bösen; Mainz 1978

Hartmut **Sierig**, Narren und Totentänzer, eine theologische Interpretation moderner Dramatik, Hamburg 1968

Pierre **Teilhard de Chardin**; Lobgesang des Alls, Messe über die Welt, Christus in der Materie, Die geistige Potenz in der Materie; Freiburg 1964

ders., Der Mensch im Kosmos, München 1959

ders., Das Tor in die Zukunft, München 1984

Julius Franz **Tschudy**, Frumentius **Renner**; Der heilige Benedikt und das benediktinische Mönchtum; St. Ottilien 1979

Raimund **Tschudy**, Die Benediktiner, Freiburg in der Schweiz 1960

W. **Wissmann**, Kirche und Schauspiele, Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin, Würzburg 1972

- Philosophie und Philologie

Platon, Die Dialoge

Parmenides, Fragmente

Hans **Blumenberg**; Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos; in: Manfred Fuhrmann (ed.), Terror und Spiel, Poetik und Hermeneutik, Band 4, München 1971

Walter **Burkert**, Mythisches Denken; in: Hans Poser (ed.), Philosophie und Mythos, Berlin 1979

Ferdinand **Ebner**, Das Wort und die geistigen Realitäten, Pneumatologische Fragmente, Innsbruck 1921

Manfred **Frank**, Der kommende Gott, Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt 1982

Erich **Fromm**, Haben oder Sein, Frankfurt 1979

Erich **Fromm**, Daisetz Teitaro **Suzuki**, Richard **de Martino**; Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, Frankfurt 1981

Olof **Gigon**, Die antike Kultur und das Christentum, Gütersloh 1966

Eugen **Herrigel**, Zen in der Kunst des Bogenschießens, Konstanz 1948

Henri **Jeanmaire**, Couroi et Courètes, Lille 1939

ders., Dionysos, Histoire du culte de Bacchus, Paris 1951

ders., La Sibylle et le retour de l'Age d'Or, Paris 1939

Immanuel **Kant**, Kritik der praktischen Vernunft

Ernst **von Lasaulx**, Philosophie der schönen Künste, München 1860

Thomas **Morus**, Utopia

Gilbert **Murray**, Euripides und seine Zeit, Darmstadt 1957

Friedrich **Nietzsche**, Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen

Robert M. **Pirsig**, Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten, Frankfurt 1976

Georg **Simmel**, Philosophie des Geldes, München und Leipzig 1930

Daisetz Teitaro **Suzuki**, Zen und die Kultur Japans, Hamburg 1958

ders., Leben aus Zen, München 1955

Karol **Wojtyła**, Person und Tat, Freiburg 1981

Zentralinstitut für alte Geschichte und Archaeologie der Deutschen Akademie der Wissenschaften (ed.); Schriften und Quellen der alten Welt, Band 30, 1; Berlin 1972

- Literatur und Kunst

Aischylos, Dramen

Bertolt **Brecht**, Gesammelte Werke

Georg **Büchner**, Leonce und Lena

Pedro **Calderón de la Barca**, La vida es sueño (Das Leben ist Traum)

Albert **Camus**, Le Mythe de Sýsýphe, Paris 1949

Annette **von Droste-Hülshoff**, Gesammelte Werke

Euripides, Dramen

Max **Frisch**, Gesammelte Werke, Frankfurt 1976 ff.

Johann Wolfgang **von Goethe**, Faust, Der Tragödie 1. und 2. Teil

ders., Gedichte, kommentiert von Erich Trunz, München 1982

Hermann **Hesse**, Gesammelte Schriften, Frankfurt 1967 ff.

Heinrich **von Kleist**, Über das Marionettentheater

Pär **Lagerkvist**, Die Sibylle, Zürich München 1957

Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg), Die Christenheit oder Europa <1799>

ders., Heinrich von Ofterdingen

- Rainer Maria **Rilke**, Das Stundenbuch; aus: Sämtliche Werke, Frankfurt 1955
- William **Shakespeare**, Dramen
- John Ronald R. **Tolkien**, The Lord of the Rings, London 1954
- Andrzej Jawień <d.i.> Karol **Wojtyła**, Der Laden des Goldschmieds, Freiburg 1979
- Archaeologie und Kunst- und Kulturgeschichte
- Otto **Brunner**, Adeliges Landleben und europäischer Geist, Leben und Werk Wolf Helmhards von Hohberg 1612 - 1688, Salzburg 1949
- Jacob **Burckhardt**, Kulturgeschichte Griechenlands, Olten 1934
- ders., Weltgeschichtliche Betrachtungen, Berlin 1960
- Roger **Caillois**, Die Spiele und die Menschen, Maske und Rausch, München Wien 1960
- Kenneth **Clark**; Glorie des Abendlandes; Von den Gedanken, Bauten, Büchern, Kunstwerken unserer Zivilisation; Reinbek bei Hamburg 1970
- Wilhelm **Dörpfeld** und Emil **Reisch**; Das griechische Theater; Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater; Aalen 1966
- Arnim **von Gerkan**, Das Theater von Epidauros, Stuttgart 1961
- Horst **Hammitzsch** (ed.), Japan Handbuch, Wiesbaden 1981
- Walter **Horn** and Ernest **Born**; The Plan of St. Gall; A Study of the Architecture & Economy of, & Life in a Paradigmatic Carolingian Monastery; University of California Press (ed.); Vol I, II, III; Berkeley - Los Angeles 1979
- Thomas **Hoover**, Die Kultur des Zen, Köln 1978
- Johan **Huizinga**, Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1965
- ders., Homo Ludens, Vom Ursprung der Kultur im Spiel, Hamburg 1956
- ders., Der Mensch und die Kultur, Stockholm 1938
- H. **Jürgens**, Pompa Diaboli, Die lateinischen Kirchenväter und das antike Theater, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 46, Stuttgart 1972
- Lancelot **Lengyel**; Das geheime Wissen der Kelten, enträtselt aus druidisch-keltischer Mythik und Symbolik; Freiburg 1976
- Eduard **Moritz**, Das antike Theater, Karlsruhe 1910
- Albert **Müller**, Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer, Freiburg 1886
- Gustav **Öhmichen** und Paul **Stengel**, Die griechischen Sakralheiligtümer und das Bühnenwesen der Griechen und Römer, München 1890
- Theodoros **Papadakis**; Epidauros, Das Heiligtum des Asklepios; Athen 1971
- Werner **Peek**, 5 Wundergeschichten aus dem Asklepeion von Epidauros, Berlin 1963
- Robert **von Ranke Graves**, Griechische Kulturgeschichte, Bd. 1. und 2., Reinbek bei Hamburg 1960
- Georg **Scheja**, Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, Köln 1969
- Hans **Sedlmayr**, Der Verlust der Mitte, Salzburg 1948
- Frank **Teichmann**, Der Mensch und sein Tempel, Bd. 1 - 4, Stuttgart 1983 ff.
- Hilde **Zaloscer**, Die Kunst im christlichen Ägypten, Wien München 1974
- Soziologie, Gesellschafts- und Kunsttheorie
- Gene **Anthony**, Sommer der Liebe, Haight Ashbury in seiner großen Zeit, Linden 1982
- Roland **Barthes**, Das Reich der Zeichen, Frankfurt 1981
- Georges **Bataille**, Der heilige Eros, Neuwied am Rhein 1963
- ders., Die psychologische Struktur des Faschismus, München 1978
- ders., Das theoretische Werk, Bd. I, Die Aufhebung der Ökonomie, München 1978

- Walter **Benjamin**, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1963
- Willi **Bongard**, Fetische des Konsums, Porträts klassischer Markenartikel, Hamburg 1964
- ders., Männer machen Märkte, Mythos und Wirklichkeit der Werbung, Oldenburg und Hamburg 1967
- Ernest **Borneman**, Das Patriarchat, Ursprung und Zukunft unseres Gesellschaftssystems, Frankfurt 1975
- Phyllis **Chesler**, Über Männer, Reinbek bei Hamburg 1979
- Gilles **Deleuze**, Félix **Guatarri**; Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt 1974
- Georgi **Dimitrov**, Arbeiterklasse gegen Faschismus, Köln 1971
- Umberto **Eco**, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1973
- S. **Feix**, J. **Mehlfeld**, Überlegungen zur Verringerung des Konsums gewaltverherrlichender und pornographischer Videokassetten, Bergisch Gladbach 1983
- Heinz **Friedrich**, Kulturkatastrophe, Nachrufe auf das Abendland, Hamburg 1979
- Jürgen **Fritz**, Brigitte **Dorst**, Joachim **Metzner**; Videospiele - regelbare Welt am Draht; Bamberg 1983
- Erving **Goffman**, Wir alle spielen Theater, München 1969
- Peter **Gosen**, Sexualästhetik, Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek bei Hamburg 1972
- Georg **Hensel**, Theaterskandale und andere Anlässe zum Vergnügen, Feuilletons, Stuttgart 1983
- Rolf-Dieter **Herrmann**, Der Künstler in der modernen Gesellschaft, Frankfurt 1971
- Hilmar **Hoffmann** (ed.), Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, Frankfurt 1975
- Rolf **Italiaander** (ed.), Kultur ohne Wirtschaftswunder, München 1970
- Heinrich **Job** und Roland **Ostertag**, Theater für Morgen, Stuttgart 1970
- Lloyd **Khan** (ed.), Lebensräume, Möglichkeiten einer Architektur zwischen Funktion & Phantasie, Haldenwang 1979
- Christian **Kellerer**, Der Sprung ins Leere, Objet Trouvé, Surrealismus und Zen, Köln 1982
- Joan **McIntyre** (ed.), Der Geist in den Wassern, Frankfurt 1983
- Alfred **Meier**, Die Kommerzialisierung der Kultur, Winterthur 1965
- Pier Paolo **Pasolini**, Freibeuterschriften, Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft, Berlin 1980
- Neil **Postman**, Das Verschwinden der Kindheit, Frankfurt 1983
- Suzanne **Szasz**, Körpersprache der Kinder, Bergisch Gladbach 1979
- Klaus **Theweleit**, Männerphantasien, Bd. 1 und 2, Frankfurt 1977 - 78
- Theater- und Medienwissenschaften
- Antonin **Artaud**, Das Theater und sein Double, Frankfurt 1969
- Johannes **Barth**, Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten, Wiesbaden 1972
- Denis **Bablet**, Edward Gordon Craig, Köln 1965
- Günter **Beaugrand**, Neue Medien und Familie, Aspekte der künftigen Telekommunikation, München 1982
- Walter **Beimdick**, Theater und Schule, Grundzüge einer Theaterpädagogik, München 1980
- Susanne **Berger**, Das Interesse am Theater, Münchner Beiträge zur Theaterwissenschaft, Band 8, Münchner Universitätsschriften, Fellbach bei Stuttgart 1977
- Erika **Billeter**, Dölf **Preisig**; The Living Theatre, Paradise Now; Bern 1970

- Horst - Dieter **Blume**, Einführung in das antike Theaterwesen, Darmstadt 1978
- W. **Böhm**, Die Seele des Schauspielers, Leipzig 1941
- Hans Heinrich **Borchardt**, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935
- Deutscher **Bühnenverein**, Bundesverband deutscher Theater (ed.), Franz-Heinz Köhler; Theaterstatistik 1980/81, Köln 1982
- Tadeusz **Burzyński**, Zbigniew **Oziński**; Das Theater Laboratorium Grotowskis, Warszawa 1979
- Edward Gordon **Craig**, Über die Kunst des Theaters, Berlin 1969
- Eduard **Devrient**, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Berlin 1967
- Margret **Dietrich**, Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert, Köln 1961
- Joachim **Fiebach**, Von Craig bis Brecht, Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1975
- Jezy **Grotowski**, Das arme Theater, Hannover 1970
- Peter **Hacks**, Die Maßgaben der Kunst, Gesammelte Aufsätze, Düsseldorf 1977
- ders., Das Poetische, Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie, Frankfurt 1972
- Max **Herrmann**, Die Entstehung der Berufsmäßigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit, Berlin 1962
- ders., Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914
- Ludwig **Hoffmann** (ed.), Theater der Kollektive, Berlin 1980
- Kisôn **Kim**, Theater und ferner Osten, Frankfurt 1982
- Heinz **Kindermann**, Die Funktion des Publikums im Theater, Wien 1981
- ders., Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957 ff.
- ders., Das Theaterpublikum der Antike, Salzburg 1979
- ders., Das Theaterpublikum des Mittelalters, Salzburg 1980
- E. T. **Kirby**, Ur - Drama, The Origins of Theatre, New York 1975
- Volker **Klotz**, Dramaturgie des Publikums, Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen ... , München 1976
- Hans **Knudsen**, Deutsche Theatergeschichte, Stuttgart 1970
- Heinz **Kosak** (ed.), Drama und Theater im England des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 1980
- Thomas **Kuchenbuch**, Filmanalyse, Köln 1978
- Betty **Lowndes**, Erstes Theaterspielen mit Kindern, Von der Wahrnehmung über Bewegung und Sprache bis hin zu einfachen Spielszenen, Ravensburg 1980
- Martin **Luserke**, Agitur ergo sum ?, Hamburg 1974
- Hans Georg **Marek**, Der Schauspieler im Lichte der Soziologie, Bd. 1 - 3, Wien 1956 - 57
- Siegfried **Melchinger**; Das Theater der Tragödie; Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit, München 1974
- ders., Die Welt als Tragödie, Band 1 und 2, München 1980
- Anne **Neuschäfer**, Das „Théâtre du Soleil“, Rheinfelden 1983
- Benito **Ortolani**, Das japanische Theater; in: Heinz Kindermann (ed.), Fernöstliches Theater, Stuttgart 1966
- Jaroslav **Plichta**, Theater aus der Sicht der pragmatischen Kommunikationstheorie, Köln 1978
- Ezra **Pound**, Ernest **Fenollosa**, Serge **Eisenstein**; Nô - Vom Genius Japans; Zürich 1963

- Max **Reinhardt**, Rede über den Schauspieler, New York 1928
- Rainer H. **Schmid**; Raum, Zeit und Publikum des geistigen Spiels; Aussage und Absicht eines mittelalterlichen Massenmediums; München 1975
- Meister **Seami**, Die Geheime Überlieferung des Nô, übertragen und erläutert von Oscar Benl, Frankfurt 1961
- Konstantin Sergeevič **Stanislawskij**, Mein Leben in der Kunst, Berlin 1951
- ders., Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges, Zürich 1971
- ders., Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle, Berlin 1981
- ders., Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Berlin 1981
- Andrej **Tarkowskij**; Die versiegelte Zeit; Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films, Frankfurt 1985
- Maja Josifowna **Turowskaja**, Felicitas **Allardt - Nostitz**; Andrej Tarkowskij, Film als Poesi - Poesi als Film; Bonn 1981
- Helga **Weisweiler**, Die Belastung des Schauspielers an seinem Arbeitsplatz, München 1983
- Elisabeth M. **Wilkinson**, Goethes Trilogie der Leidenschaft als Beitrag zur Frage der Katharsis, Frankfurt 1957
- Frank **Zöschbauer**, Manipulation und Macht, Hamm 1975
- Medizin, Psychologie und Psychiatrie
- Ernest **Borneman**, Psychoanalyse des Geldes, Frankfurt 1977
- Georges **Devereux**, The Psycho-Therapy Scene in Euripides' Bacchae; in: Journal of Hellenic Studies, XC, 1970 <deutsche Erstveröffentlichung>
- ders., Träume in der griechischen Tragödie, Frankfurt 1982
- Gottfried **Diener**, Goethes „Lila“, Heilung eines „Wahnsinns“ durch „psychische Kur“, Frankfurt 1971
- John C. **Eccles**, Karl R. **Popper**; Das Ich und sein Gehirn, München und Zürich 1982
- Sigmund **Freud**, Gesammelte Werke, Frankfurt 1982
- ders., Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Frankfurt 1964
- Günter **Gugel**; Erziehung und Gewalt; Wie durch Familie, Schule, Fernsehen, Spielzeug und Jugendliteratur Aggression und Gewalt entstehen; Waldkirch 1983
- Bernhard **Hassenstein**, Verhaltensbiologie des Kindes, München 1983
- Albert **Hofmann**, LSD mein Sorgenkind, Stuttgart 1979
- Jacob Levy **Moreno**, Gruppenpsychotherapie und Psychodrama, Stuttgart 1959
- Hilarion **Petzold** (ed.); Jakob Levy Moreno, Gretel A. Leutz, Paul Pörtlner, Ramon Sarro, Serge Lebovici, Erich Franke; Angewandtes Psychodrama in Therapie, Pädagogik und Theater, Paderborn 1977
- Fritz A. **Popp**, Volkward E. **Strauß**; So könnte Krebs entstehen, Biophysikalische Zellforschung - Hoffnung für Millionen ?; Stuttgart 1977
- Sergej Leonidovič **Rubinstein**, Grundlagen der allgemeinen Psychologie, Berlin 1959
- ders., Das Denken und die Wege seiner Erforschung, Berlin 1977
- ders., Probleme der allgemeinen Psychologie, Berlin 1979
- Giuliano **Scabia**, Das große Theater des Marco Cavallo, Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest, Frankfurt 1979
- Berthold **Thielicke**, Das Lerntheater, Modell eines pädagogischen Theaters im Strafvollzug, Stuttgart 1981
- Lewis **Yablonsky**, Psychodrama, Die Lösung emotionaler Prozesse durch das Rollenspiel, Stuttgart 1978

- Ökonomik und Kybernetik

William J. **Baumol** and William G. **Bowen**; *Performing Arts: The Economic Dilemma, A study of problems common to theatre, opera, music and dance*; New York 1966

Stafford **Beer**, *Kybernetik und Management*, Hamburg 1963

Ludwig **von Bertalanffy**, *General System Theory*, Harmondsworth/Middlesex 1973

Norberto **Bertassi**, *Der Berufsschauspieler, Probleme und Analysen aus wirtschaftlicher Sicht*, Wien 1981

Wolf-Ruediger **Bretzke**, *Der Problembezug von Entscheidungsmodellen*, Tübingen 1980

Klaus **Gretschmann**, *Wirtschaft im Schatten von Markt und Staat*, Frankfurt 1983

Lutz **Jonas**, *Die Finanzierung der öffentlichen Theater*, Mainz 1972

Erich **Koiso**, *Die Unternehmung als wirtschaftliches Aktionszentrum*, Hamburg 1966

Peter **Lindemann**, *Unternehmensführung und Wirtschaftskybernetik*, Neuwied 1970

Manfred **Meyer**, *Operations Research, Systemforschung*, Stuttgart 1983

Frank d' **Oleire**; *Ökonomie im Kulturbereich - Grundsätzliche Probleme der Motivation, Remuneration und Subvention von Kulturschaffenden*; Wien 1979

Jan **Peters** (ed.), *Die Geschichte der alternativen Projekte von 1800 - 1975*, Berlin 1980

Peter **Raukamp**, *Das absatzpolitische und beschaffungspolitische Instrumentarium von öffentlichen Theatern*, Nürnberg 1981

Hans **Sachse**, *Einführung in die Kybernetik unter besonderer Berücksichtigung von technischen und biologischen Wirkungsgefügen*, Braunschweig 1971

Rolf **Schwendter** (ed.), *Zur alternativen Ökonomie III*, Berlin 1978

Frederic **Vester**, *Neuland des Denkens, Vom technokratischen zum kybernetischen Zeitalter*, München 1984

Erika **Wahl-Zieger**, *Theater und Orchester zwischen Marktkräften und Marktkorrektur*, Göttingen 1978

Bernward Konermann

geboren am 28. Mai 1958 in Münster / Westfalen

als drittes von fünf Kindern der Eheleute

Dr. Ursula Konermann - Springer, Zahnärztin

und Clemens Konermann, Studiendirektor, († 1984)

rk

ab 1964

Schulbesuch (Grundschule u. human. Gymnasium)

1976 Abitur

ab WS 1976/77 immatrikuliert an der WWU Münster in Germanistik, Publizistik, Philosophie

ab WS 1978/79 dann in evang. Religionslehre

Orientierung in Ethnologie, nordischer Philologie, Musikwissenschaft und Astronomie

von Herbst 1979 bis Herbst 1980 einjähriges Praktikum beim WDR Köln, Abteilung Filmaufnahme, als Kameraassistent und elektronischer Kameraassistent (Studio Dortmund)

ab WS 1980/81 Studium an der FAU Erlangen/Nürnberg in Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie

